

AR MAGAZINE

**Roma sognata.
Gli archivi di
architettura dal
Nolli alle nuove
poetiche radicali
/ Rome as a Dream.
Architectural
archives, from
Nolli to the new
radical poetics**

AR MAGAZINE 121 • RIVISTA DELL'ORDINE DEGLI ARCHITETTI P.P.C. DI ROMA E PROVINCIA
Rivista semestrale / Six-monthly magazine • Settembre / september 2019
€ 20,00 (Italy only)

AR MAGAZINE



121

AR MAGAZINE / *Rassegna*

French Art de Vivre

rochebobois
PARIS



Cocoon.
Divano 3 posti maxi, design Sacha Ladic
Collezione Nouveaux Classiques
Fabbricazione europea.

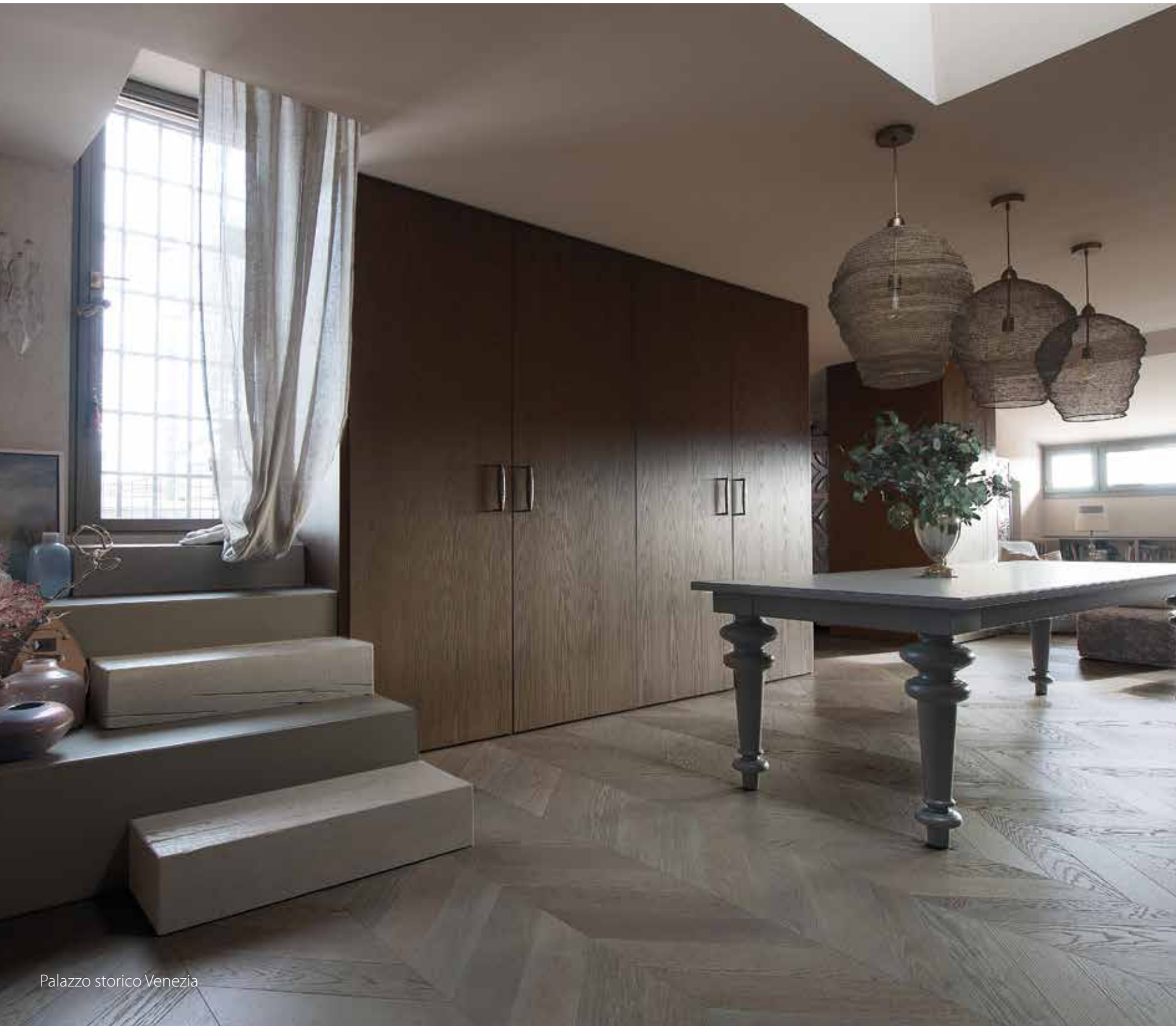




Eden-Rock.
Sala da pranzo, design Sacha Lakic
Collezione Nouveaux Classiques
Fabbricazione europea.

French Art de Vivre

rochebobo
PARIS



Palazzo storico Venezia

La qualità artigiana
di un prodotto
italiano



 110% prodotto italiano™

POSSAGNO (TV) • Tel. +39 0423 920 209 • commerciale@cadoringroup.it

Listoni Spina

Moduli di Listoni a spina di Rovere Europeo spazzolato nella finitura *Pietra Dolomia*. Parquet fornito di certificazioni di **Qualità, Tracciabilità ed Ecosostenibilità**.
Collezione *Moduli di Listoni*.

...infinite immagini ed ambientazioni in

www.cadoringroup.it



ITALIAN STYLE,
OUTDOOR DESIGN.

Photo by Bruce Mairs on Unsplash



Corradi fa emergere l'energia originale di ogni esterno per trasformarlo in uno spazio da vivere, personalizzato e su misura per te.

CORRADI, STILE ITALIANO E CREATIVITÀ PER DARE SPAZIO AL TUO TEMPO.

VELA OMBREGGIANTE DEFENSE

Defense è un ombreggiante di derivazione nautica, realizzato in acciaio inox e dotato di vela orientabile in Dacron®.

www.corradi.eu

Corradi
OUTDOOR LIVING SPACE

DAIKIN stylish

BLUEEVOLUTION R32



La tecnologia incontra
la sua forma



Design vincente



reddot award 2018
winner

DAIKIN

Il clima per la vita.



DAIKIN AEROTECH
LO SHOW-ROOM DELLA CLIMATIZZAZIONE
CLIMA STORE s.r.l.

Via Nomentana, 653 - 655 • ROMA • Tel. 06 86.80.01.45
Via Edoardo Jenner, 32A/B/C • ROMA • Tel. 06 89.22.81.5
Numero Verde 800 96.03.54 • www.climastore.eu

IL BELLO
DA VIVERE
ALL'APERTO

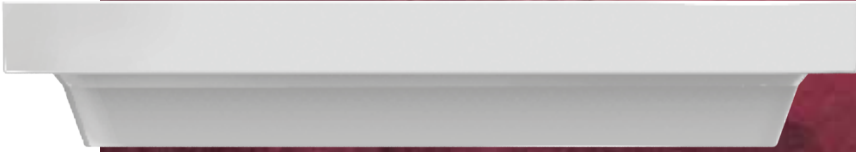
7



La pergola bioclimatica SHADE 7 è caratterizzata da lame in alluminio, a taglio termico, orientabili e retraibili con movimentazione automatizzata. Può essere progettata in base alle specifiche esigenze del cliente e coprire spazi esterni di ampie dimensioni sia in ambito privato che commerciale.

www.sprech.com





**So essential.
The many faces of perfection.**



new ZERO collection



www.catalano.it

CATALANO[®]
THE ESSENCE OF CERAMICS



AG
PRIOLO

Roma | via Aurelia 1334 | www.arredagarden.it



**So special.
The many faces of perfection.**



CLASSY wc-bidet



www.catalano.it

CATALANO[®]
THE ESSENCE OF CERAMICS



Dott. House

SHOWROOM
DESIGN D'ARREDO


Il nostro **SHOWROOM** sarà fonte di grande ispirazione

Vasta gamma di prodotti innovativi
per creare e rendere ogni luogo un'opera di **DESIGN**

Per voi **Crediti Formativi**:
Qualora partecipaste ai nostri incontri «**OPEN-SHOWROOM**»
Postazioni dedicate per i nostri amici professionisti.

in collaborazione con:

ALICE CERAMICA

Per informazioni contatta
il numero 0774.368552
Seguici sulla pagina
 DottorHousesrl

Roma:
Via Pieve Torina, 64/66
Guidonia:
Via Palombarese, Km. 17.900

Uno spettacolo della natura – 365 giorni all'anno.



Le verande Finstral. Più spazio. Più vita.

Non sarebbe bello potersi sedere ogni giorno all'aperto... anche quando il vento autunnale scuote le chiome degli alberi, piove oppure nevicata? In una veranda Finstral può ammirare le meraviglie della natura in ogni stagione dell'anno – anche senza uscire di casa. Sempre.

Progetti la Sua
veranda perfetta
nel nostro Studio
Partner Finstral!

FINSTRAL Finestre
Porte d'ingresso
Verande



Studio Partner Finstral
Center Srl

Via Tiburtina n° 255
00162 Roma

T +39 06491404
info@allartcenter.it
www.allartcenter.it

FINSTRAL

Studio
Partner

FINSTRAL

ift Institut für
Fenster-technik
Rosenheim

professionisti della
posa certificata



photo Giovanni Gastel

Divano **Standard** di Francesco Binfaré.
Schienali e braccioli "intelligenti", modellabili a piacere, offrono il massimo comfort. Il sistema di sedute è componibile per soddisfare ogni esigenza.

Tavolo **Brasilia** di Fernando e Humberto Campana.
Un mosaico di schegge di specchio. Ogni pezzo è unico e fatto a mano.

edra

THE GREATEST COMFORT, ELEGANCE AND PERFORMANCE

@edra.official edra.com

stu
arr

Stuarr Showroom: Via Gregorio VII, 300 – 00165 Roma (RM) www.stuarr.net



Dott. House

SHOWROOM

DESIGN D'ARREDO


Il nostro **SHOWROOM** sarà fonte di grande ispirazione

Vasta gamma di prodotti innovativi
per creare e rendere ogni luogo un'opera di **DESIGN**

Per voi **Crediti Formativi**:
Qualora partecipaste ai nostri incontri «**OPEN-SHOWROOM**»
Postazioni dedicate per i nostri amici professionisti.

in collaborazione con:

EK ENERGIEKER

Per informazioni contatta
il numero 0774.368552
Seguici sulla pagina
 DottorHousesrl

Roma:
Via Pieve Torina, 64/66
Guidonia:
Via Palombarese, Km. 17.900



REBUILDING NETWORK

PIÙ VALORE AGLI EDIFICI



Più valore ai tuoi progetti di riqualificazione

Corso RE-Xpert sulla pre-progettazione multi-obiettivo

I committenti cercano comfort, estetica ed efficienza energetica nella riqualificazione dei loro edifici. Armonizzare questi obiettivi nella fase di progettazione e realizzazione è fondamentale.

REbuilding network ha definito un modello che integra le fasi pre-progettuali, progettuali e di supervisione alla realizzazione, per un risultato che corrisponda agli obiettivi stabiliti.

Il corso RE-Xpert mira a formare Progettisti e Direttori dei Lavori su tale metodo: la prossima edizione si terrà a Corsico (MI) il 17-18 e 24-25 ottobre, presso Habitat Lab.

Per saperne di più ed iscriverti: rebuildingnetwork.it/news

ATAG

 **habitech**

 **Harley & Dickinson**

iGuzzini

Panasonic

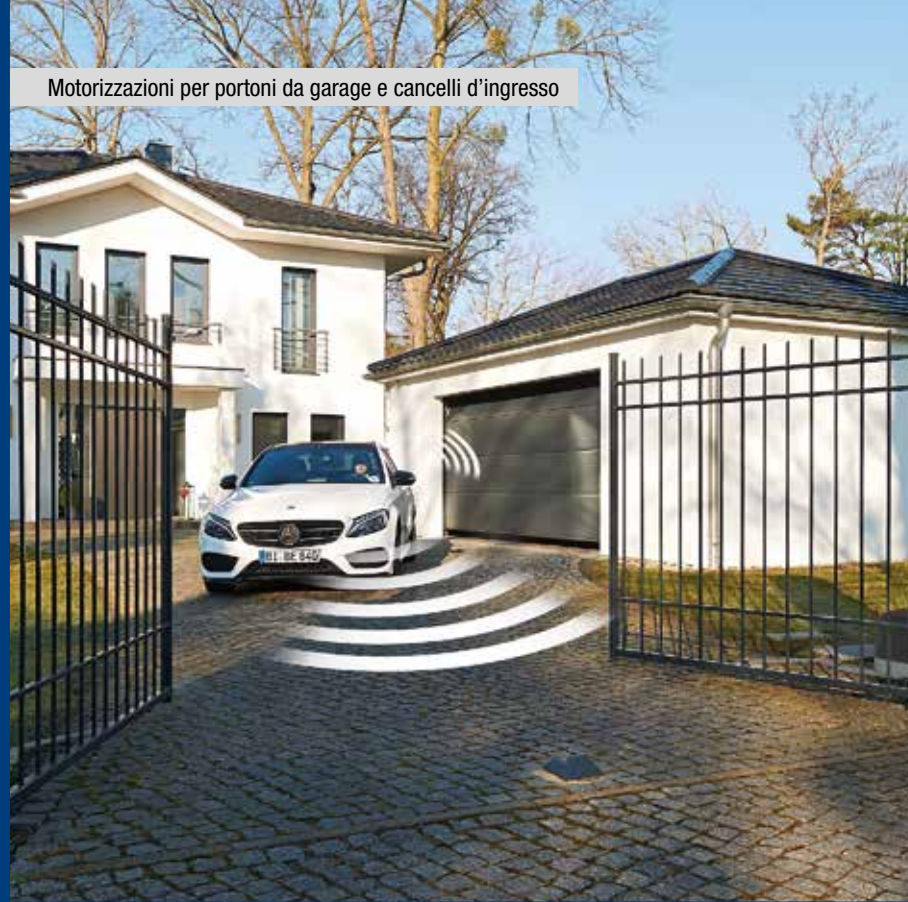
 **SAINT-GOBAIN**

Schneider Electric

Portoni da garage e porte d'ingresso



Motorizzazioni per portoni da garage e cancelli d'ingresso



Sistemi integrati di portoni industriali



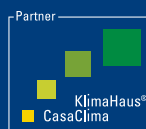
Tecnologia di carico-scarico



N° 1 in Europa: la qualità Hörmann, una scelta di valore



Sponsor Ufficiale
BMW IBU World Cup Biathlon



www.hormann.it
info@hormann.it

HÖRMANN
Porte • Portoni • Sistemi di chiusura



BARTOCCI
PORTE *e* FINESTRE

DA OLTRE 40 ANNI
ACCANTO AI
PROFESSIONISTI
DEL DESIGN.






Dott. House

SHOWROOM
DESIGN D'ARREDO

DESIGN ITALIANO

www.dottorhousesrl.it

**VISITA LA NOSTRA
SALA MOSTRA VIRTUALE**

Per informazioni contatta
il numero 0774.368552
Seguici sulla pagina
 DottorHousesrl

Roma:
Via Pieve Torina, 64/66
Guidonia:
Via Palombarese

IL TUO BUSINESS NON CONOSCE CONFINI.



JEEP COMPASS. BORN TO BE WILD.

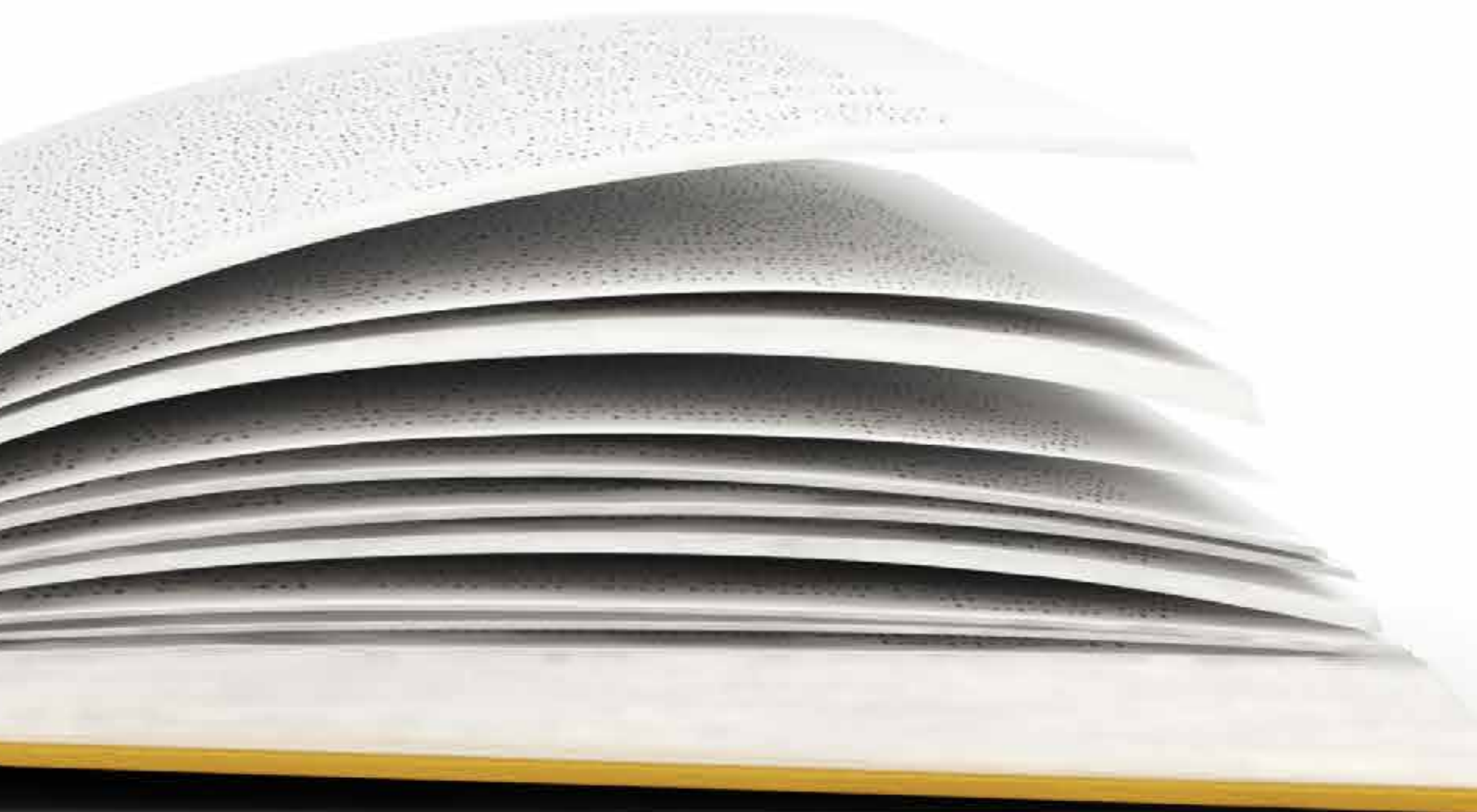
Gamma Compass: Consumo di carburante ciclo misto (l/100 km): 6.9 – 4.4; emissioni CO₂ (g/km): 160 – 117 con valori omologati determinati in base al ciclo NEDC di cui al Regolamento (UE) 692/2008. I valori sono indicati a fini comparativi e potrebbero non riflettere i valori effettivi.

Jeep® è un marchio registrato di FCA US LLC.

Jeep[®]
THERE'S ONLY ONE

we
are

ARCHITETTI ROMA EDIZIONI
CASA EDITRICE DELL'ORDINE DEGLI
ARCHITETTI P.P.C. DI ROMA E PROVINCIA



Margherita Aledda - Presidente di / President of

ARCHITETTI ROMA EDIZIONI

CASA EDITRICE DELL'ORDINE DEGLI ARCHITETTI P.P.C. DI ROMA E PROVINCIA

Fondata nel 2001, AR edizioni è la casa editrice dell'Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e Provincia che grazie alla stretta collaborazione con il Consiglio OAR vede il suo rilancio tramite nuove sinergie e pubblicazioni di notevole rilevanza culturale.

L'attuale Consiglio dell'OAR si sta adoperando per fornire ai suoi iscritti un'offerta formativa di altissimo spessore. In questo virtuoso percorso la casa editrice e le sue pubblicazioni rivestono un ruolo di supporto di fondamentale importanza.

Numerosi sono i volumi pubblicati e in programma. Tra questi ricordiamo gli ultimi libri realizzati da Architetti Roma edizioni: *La stazione della metropolitana. Propulsore di urbanità diffusa* a cura di Giovanna Bianchi e Alessandra Criconia in collaborazione con il Dipartimento di Architettura e Progetto di Sapienza Università di Roma, nella collana Disegni e Progetti; *Frank Lloyd Wright. Simbolismi della Robie House* di Cesare De Sessa che rilancia la collana Critica e Teoria; *Il valore del cambiamento. Design Thinking* a cura di Patrizia Di Costanzo che imposta nuove collaborazioni editoriali con ADI - Associazione per il Disegno Industriale; *Michele De Lucchi. L'anello mancante* che rientra nel ciclo di pubblicazioni *Nature* in collaborazione con il MAXXI - Museo nazionale delle arti del XXI secolo di Roma; e molti altri volumi in produzione che vedono importanti sinergie con Istituzioni, Università e prestigiose realtà nazionali e internazionali.

La casa editrice cura inoltre dibattiti culturali e *Incontri d'Autore* presso gli spazi della Casa dell'Architettura di Roma e organizza conferenze promuovendo le proprie pubblicazioni in occasione di fiere dell'editoria, come ad esempio le tavole rotonde al Caffè Letterario Rai durante la manifestazione *Più*

Founded in 2001, AR edizioni is the publishing house of the Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e Provincia. Thanks to the close collaboration with the OAR Council, AR edizioni is being revitalized through new synergies and publications of considerable cultural importance.

The current OAR Council is committed to providing its members with a training offer of the highest quality. In this virtuous journey, the publishing house and its publications play a very important supporting role.

Numerous volumes have already been published and as many are scheduled. Among these, it is worth mentioning the latest books produced by Architetti Roma edizioni: *La stazione della metropolitana. Propulsore di urbanità diffusa*, edited by Giovanna Bianchi and Alessandra Criconia in collaboration with the Department of Architecture and Design of Sapienza University of Rome, in the series Drawings and Projects; *Frank Lloyd Wright. Simbolismi della Robie House* by Cesare De Sessa, reviving the series Critique and Theory; *Il valore del cambiamento. Design Thinking* edited by Patrizia Di Costanzo, marking a new editorial collaboration with ADI - Associazione per il Disegno Industriale; *Michele De Lucchi. L'anello mancante*, part of the cycle of publications *Nature* in collaboration with MAXXI - Museo nazionale delle arti del XXI secolo of Rome; many other volumes are in the pipeline, with major synergies with institutions, universities and prestigious national and international realities.

In addition, the publishing house organizes cultural debates and *Author's Meetings* at the Casa dell'Architettura in Rome as well as conferences promoting its publications on publishing fairs, such as the round tables at Caffè Letterario Rai during the event *Più Libri Più*

Libri Più Liberi alla Nuvola dell'EUR che vede la partecipazione annuale di ARE anche con un suo stand.

Punta di diamante della casa editrice è la rivista AR Magazine - Rivista dell'Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e provincia che trasforma radicalmente e strutturalmente la precedente rivista AR. Prodotto in duplice lingua, italiano e inglese, il nuovo magazine semestrale dell'OAR ha la struttura e i contenuti di una rivista di carattere internazionale, le cui tematiche hanno origine dalle principali attività di formazione dell'Ordine, fornendone puntuali approfondimenti.

Nell'ottica di rilancio di AR edizioni il Consiglio dell'OAR ha scelto di riportare la produzione della rivista all'interno della sua casa editrice, scelta virtuosa che ha consentito la riduzione dei costi di produzione pur in presenza di un notevole aumento dello spessore culturale della rivista stessa. Il magazine, nella sua nuova veste, costituisce difatti uno strumento di divulgazione a carattere nazionale ed internazionale della elevata professionalità degli architetti romani.

Distribuita gratuitamente agli iscritti tramite la Libreria della Casa dell'Architettura di Roma e disponibile anche sui canali web dell'OAR in versione digitale, la rivista è acquistabile dai non iscritti all'Ordine attraverso tutti i canali di vendita di AR edizioni. Il primo numero, dedicato a Bruno Zevi, in pochi mesi ha riscosso un notevole successo anche all'estero grazie ai canali di distribuzione della casa editrice.

Augurando buona lettura a tutti, colgo l'occasione per ringraziare il Consiglio dell'OAR, il Direttore Editoriale, Arch. Marco Maria Sambo, la redazione tutta, gli autori e i collaboratori che hanno contribuito al rilancio di AR edizioni e alla pubblicazione di AR Magazine.

Liberi at the Nuvola of EUR, where ARE participates each year with its own stand.

The flagship of the publishing house is the magazine AR Magazine - Magazine of the Ordine degli Architetti P.P.C. of Rome and its province, which radically and structurally transforms the previous edition. Published in two languages, Italian and English, the new six-monthly magazine of OAR has the structure and content of an international magazine, whose themes originate from the main training activities of OAR, providing timely insights.

With a view to relaunching AR Edizioni, the OAR Council has decided to bring the magazine back to its own publishing house. This virtuous choice has allowed cutting production costs despite the significant increase in the cultural depth of the magazine itself. The magazine, in its new format, is in fact a national and international dissemination tool of the high professionalism of Roman architects.

Distributed for free to members through the Bookshop of the Casa dell'Architettura in Rome and also available on the OAR web channels in its digital version, the magazine can be purchased by non members through all sales channels of AR Edizioni. The first issue was dedicated to Bruno Zevi. It has been very successful also internationally, thanks to the distribution channels of the publishing house.

I wish you all a pleasant reading and I would like to take this opportunity to thank the OAR Council, the Editorial Director, Marco Maria Sambo, the editorial staff, authors and collaborators who contributed to the relaunch of AR Edizioni and the publication of AR Magazine.

AR MAGAZINE • 121

RIVISTA DELL'ORDINE DEGLI ARCHITETTI P.P.C. DI ROMA E PROVINCIA

Direttore Responsabile / Editor-in-chief

Flavio Mangione

Direttore Editoriale / Editorial Director

Marco Maria Sambo

Email: direzione@ar-edizioni.it

Redazione / Editorial staff Chiara Tofani (Coordinamento redazionale), Margherita Aledda, Tommaso Brasiliano, Valentina Caldini, Zaira Magliozzi, Giulia Mura

Progetto grafico / Graphic project: Daniele Ficociello

Ufficio grafico / Graphic department: Alessio Michele Broccati, Valentina Caldini, Chiara Tofani

Grafica copertina / Cover graphics: Daniele Ficociello - Immagine copertina / Cover image : Enrico Casini

Segreteria / Administration: Erica Salvatore

Promozione / Promotion: Giulia Carosio

Coordinatore scientifico / Scientific coordinator: Marco Maria Sambo

Sito / Website: ar-edizioni.it
ar-architettiroma.it
ordine.architettiroma.it

Facebook: facebook.com/aredizioni

Redazione / Editorial staff: T +39 0697604592
E info@ar-edizioni.it

Stampa / Printers: C.S.C. Grafica S.r.l. - Via Antonio Meucci 28, 00012 Guidonia Montecelio (RM) - cscgrafica.it

Pubblicità / Advertising: Agicom S.r.l. - Via Flaminia 20, 00060 Castelnuovo di Porto (RM) - agicom.it

Traduzioni: Top&Top S.r.l. - Via Alberto Caroncini 52, 00197 Roma - topandtop.it

AR MAGAZINE n. 121 - Numero speciale / Special issue**Anno / Year LIII - Rivista semestrale / Six-monthly magazine - Settembre / September 2019**

AR MAGAZINE ringrazia / Special thanks to: Archivio Storico della Presidenza della Repubblica, Fondazione Maxxi, Archivio Storico Capitolino, Soprintendenza archivistica e bibliografica del Lazio, Archivio Progetti di Roma Capitale, Archivio Centrale dello Stato, Archivio Segreto Vaticano, Mart, Archivio Storico Poste Italiane, Fondazione FS Italiane, Fondazione CE.S.A.R onlus, Tommaso Magnifico - Archivio Moretti Magnifico, Archivio Monaco Luccichenti, Archivio Julio Lafuente, Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Moschini A.A.M., Centro Studi Giorgio Muratore, CSAC, DOCOMOMO, Herman Hertzberger, La Biennale di Venezia, École polytechnique fédérale di Losanna, Archivio Storico della Camera dei Deputati, University of Portsmouth / Antonio Marco Alcaro, Carmelo Baglivo, Sergio Bianchi e Chiara Pellegrin, Fabio Barilari, Roberta Bocca, Ugo Carughi, Enrico Casini, Stefano Del Monte, Mauro De Palma, Margherita Erban, f2f studio Abbrescia Santinelli, Massimo Gasperini, Pasquale Iaconantonio, Vincenzo Labellarte, Moreno Maggi, Edoardo Monaco, Cristina Morselli, Alberto Muciaccia, Ernesto Petrucci e Ilaria Pascale, Valerio Recchioni, Alessia Spataro, Nest Vandenken.

Editore / Publisher

Architetti Roma edizioni S.r.l.
Piazza Manfredo Fanti, 47
00185 - Roma
T +39 0697604592
E info@ar-edizioni.it

Architetti Roma edizioni

Presidente / President: Margherita Aledda

Direttore Editoriale / Editorial Director: Marco Maria Sambo

Consiglio di Amministrazione / Board of Directors: Margherita Aledda, Tommaso Brasiliano, Marina Cimato, Filippo Maria Martines, Silvio Salvini



ORDINE DEGLI
**ARCHITETTI
PIANIFICATORI
PAESAGGISTI E CONSERVATORI**
DI ROMA E PROVINCIA

AR MAGAZINE - Rivista dell'Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e Provincia

Registrazione Ordine Giornalisti

Aut. Tribunale di Roma n. 11592 del 26 maggio 1967

Iscrizione ROC di Architetti Roma edizioni: 17/10/2018

Tiratura: 3.000 copie

Chiuso in tipografia in Settembre 2019

ISSN 9770392201002-90121

La riproduzione delle illustrazioni e articoli pubblicati dalla rivista, nonché la traduzione degli stessi, è riservata e non può avvenire senza espressa autorizzazione della Casa Editrice.

La Casa Editrice non si assume responsabilità per i casi di eventuali errori contenuti negli articoli pubblicati in cui fosse incorsa nella loro riproduzione sulla rivista. Ai sensi del Reg. UE n.2016/679 e del D.Lgs. n.196/2003, i dati forniti saranno da noi custoditi e trattati con assoluta riservatezza.

Il titolare del trattamento è: Architetti Roma edizioni srl, piazza Manfredo Fanti 47 - 00185 - Roma.

Per far valere i diritti di rettificazione, cancellazione, opposizione e limitazione, ai sensi del Capo III del Reg. UE n. 2016/679, è possibile rivolgersi al titolare del trattamento all'indirizzo email: presidenza@ar-edizioni.it. È altresì possibile adire il Garante per la Protezione dei Dati Personali, autorità competente ai sensi del Regolamento. UE n. 2016/679.

The reproduction of illustrations and articles published by the magazine, as well as their translation is confidential and may not be made without the express permission of the Publisher.

The Publisher shall not be held liable for any errors contained in the published articles. In accordance with EU Regulation no. 2016/679 and Legislative Decree no. 196/2003, we will keep and process the data provided with absolute confidentiality.

The Data Controller is: Architetti Roma edizioni srl, piazza Manfredo Fanti 47 -00185- Roma.

Pursuant to Chapter III of EU Regulation no. 2016/679, to exercise your rights to amend, to cancel, to oppose and/or limit the use of your data, It is possible contact the data controller sending an email at: presidenza@ar-edizioni.it. It also may be possible to refer the matter to the Authority for the Protection of Personal Data, pursuant to EU Regulation no. 2016/679.

ORDINE DEGLI ARCHITETTI PIANIFICATORI, PAESAGGISTI E CONSERVATORI DI ROMA E PROVINCIA

(Consiglio in carica per il quadriennio / Board in office in 2017 - 2021)

Presidente / President: Flavio Mangione

Vicepresidente / Vice President: Christian Rocchi

Segretario / Secretary: Alessandro Panci

Tesoriere/ Treasurer: Antonio Alcaro (detto Marco)

Consiglieri / Board members: Margherita Aledda, Fabrizio Asselta, Roberto Griò, Andrea Iacovelli, Filippo

Maria Martines, Vito Rocco Panetta, Ombretta Renzi, Silvio Salvini, Marco Maria Sambo, Francesco

Stapane, Chiara Tonelli

Piazza Manfredo Fanti, 47

00185 - Roma

T +39 0697604560

E protocollo@architettiroma.it - ordine@pec.architettiroma.it

In copertina / Cover:

Enrico Casini

Gold Attack - Pantheon

2017

© Enrico Casini

(vedi p. 401)

26 AR MAGAZINE 121
La costruzione editoriale di un tema sugli archivi di architettura
An issue dedicated to the theme of architectural archives

30 **Archivi di architettura**
Architecture archives
Flavio Mangione

34 **Roma sognata**
Rome as a Dream
Marco Maria Sambo

Letture d'Archivio / Archives

- 46** **Roma In-Interrotta?**
Margherita Guccione, Archivi del MAXXI Architettura - Museo nazionale delle arti del XXI secolo
- 62** **Archivi tra memoria e certezza del diritto**
The archives between memory and legal certainty
Manuela Cacioli, Archivio Storico della Presidenza della Repubblica
- 78** **Fonti per la storia moderna**
Sources for modern history
Monica Capalbi, Archivio Storico Capitolino
- 106** **Dalla ricerca teorica alla realizzazione dell'opera**
From theoretical research to the realization of the work
Flavia Lorello, Archivio Centrale dello Stato
- 120** **Armando Brasini e/and Cesare Ligini**
Nadia De Conciliis, Archivio Centrale dello Stato
- 130** **Roma e le fonti per la storia**
Rome and the sources for the history
Luca Carboni, Archivio Segreto Vaticano
- 140** **Dall'Acqua Paola al Tuscolano**
From Acqua Paola to the Tuscolano District
Paola Pettenella, Mart - Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto
- 160** **Ferrovie dello stato**
Redazione AR MAGAZINE, Archivio della Fondazione FS Italiane
- 202** **Luigi Moretti**
Tommaso Magnifico, Archivio Moretti Magnifico
- 226** **Quando a parlare sono le carte del professionismo colto**
The legacy of cultured professionalism
Paolo Melis, Archivio Monaco-Luccichenti
- 256** **Julio Lafuente**
Antonio Schiavo, Archivio Julio Lafuente

- 302** **Tracce e Connessioni**
Traces and connections
Francesca Zanella, CSAC - Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma
- 344** **L'archivio di Architettura**
Architectural Archives
Salvatore Aprea, Archivi dell'École polytechnique fédérale di Losanna
-

Articoli / Articles

- 72** **Piranesi e lo spirito di Roma**
Piranesi and the spirit of Rome
Raynaldo Perugini
- 88** **Tutelare gli archivi di architettura**
Protecting the architecture archives
Monica Grossi
- 92** **Progetto di digitalizzazione dei processi per l'accesso telematico all'archivio progetti di Roma Capitale**
Project for the digitization of computerized access to the Roma Capitale projects archive
Rocco Maio
- 96** **Archivio, Opera, Progetto**
Archive, Work, Project
Erlide Terenzoni
- 104** **Valorizzazione**
Enhancement
Micaela Procaccia
- 156** **Gli archivi di architettura e le aziende di stato**
Architecture archives and state-owned companies
Francesco Saverio Aymonino
- 174** **Archivi e progetto**
Archives and projects
Tommaso Brasiliano

- 178** **L'Arco dell'E42**
The Arch of E42
Redazione AR MAGAZINE
- 184** **Giuseppe Terragni a Roma**
Giuseppe Terragni in Rome
Flavio Mangione
- 196** **Il Danteum**
Luca Ribichini
- 220** **Morandi per la città di Colleferro**
Morandi and the city of Colleferro
Bianca Coggi
- 250** **Roma la musa del cinema**
Rome, the muse of cinema
Gabriele Niola
- 264** **Intorno al Vittoriano**
About the Vittoriano
Maria Miano
- 296** **Sospeso tra due anime**
Suspended between two souls
Centro Studi Giorgio Muratore
- 356** **5 concorsi a Roma**
Five competitions in Rome
Giulia Mura
- 374** **Roma dimenticata, Roma moderna**
Forgotten Rome, modern Rome
Zaira Magliozzi
- 418** **Roma, un futuro (im)possibile**
Rome, an (im)possible future
Luigi Prestinenza Puglisi

Visioni / Visions

- 168** **Grand Tour**
Andrea Bentivegna e / and Antonio Schiavo
- 388** **Pier Luigi Nervi e le visioni di un futuro remoto**
Pier Luigi Nervi and the visions of a distant future
Francesca Cicinelli e / and Andrea Gallo
- 396** **Roma e le nuove tendenze, da Superstudio a Nest Vandenken**
Rome and new trends from Superstudio to Nest Vandenken
Marco Maria Sambo
- 408** **Roma. Architettura e città**
Rome. Architecture and city
Carlo Prati
- 422** **Improvvisazione su Roma**
Improvisation on Rome
Antonino Di Raimo e / and Alessandro Melis, University of Portsmouth

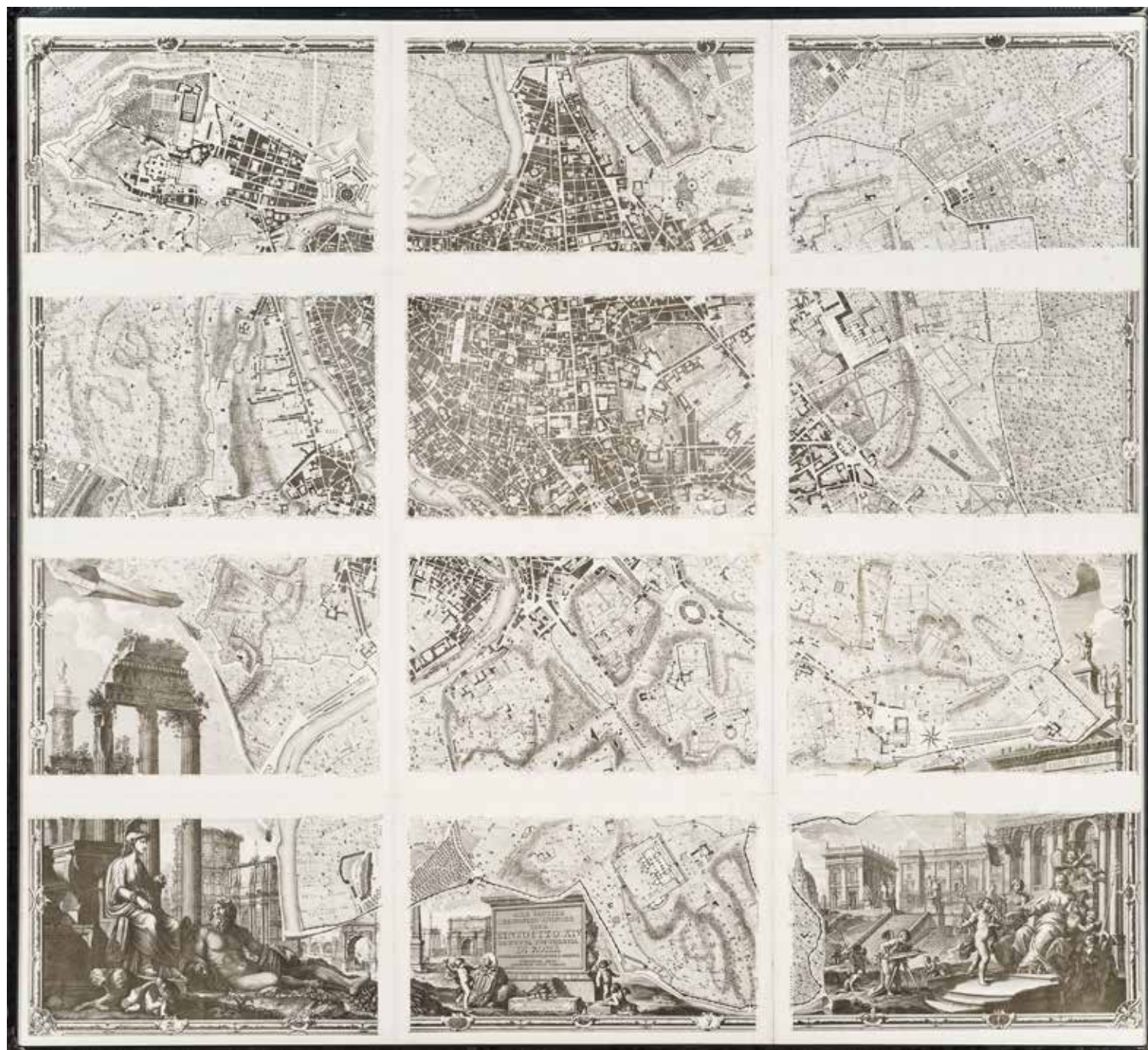
Interviste / Interviews

- 270** **Francesco Moschini, Archivi dell'Accademia Nazionale di San Luca e del Fondo Francesco Moschini A.A.M. Architettura Arte Moderna**
Intervista di / Interview by
AR MAGAZINE
- 308** **Rosalia Vittorini, DOCOMOMO / DOcumentation and COnservation of MOdern MOvement**
Intervista di / Interview by
AR MAGAZINE
- 318** **Herman Hertzberger**
Intervista di / Interview by
Giulia Mura
- 332** **Debora Rossi, Archivio storico de La Biennale di Venezia**
Intervista di / Interview by
AR MAGAZINE

Redazione AR MAGAZINE

AR MAGAZINE 121

La costruzione editoriale di un tema sugli archivi di architettura



Il numero 121 di **AR Magazine - Rivista dell'Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e provincia**, sviluppa le tematiche emerse in occasione dei convegni sugli archivi che si sono svolti alla Casa dell'Architettura di Roma nel 2019.

Oggi l'indagine sugli archivi di architettura rappresenta la base per qualsiasi ragionamento progettuale e operativo.

Per questo le attività di formazione permanente dell'Ordine Architetti Roma si sono concentrate, tra le varie iniziative, anche sullo studio del patrimonio archivistico che rappresenta la chiave di lettura per comprendere tanto il passato quanto il contemporaneo.

La rivista OAR intende sviluppare con questo numero i temi di queste conferenze, andando oltre, per elaborare un percorso di indagine su *Roma sognata, dal Nolli alle nuove poetiche radicali*, attraverso l'analisi storica e le prospettive per il futuro. Da questa lettura emerge che lo studio degli archivi non rappresenta solamente materia di indagine sul passato, ma strumento operativo per la professione.

Da un punto di vista editoriale sono stati individuati alcuni livelli strutturali principali: **Letture d'Archivio**, con le ricostruzioni dei principali fondi archivistici coinvolti dall'Ordine Architetti Roma durante i convegni; **Articoli**, con testi di approfondimento su tematiche legate agli archivi di architettura con particolare attenzione alla Capitale; **Visioni**, con scritti che costruiscono focus sulle peculiarità immaginifiche dei fondi d'archivio e che spesso prefigurano scenari per il prossimo futuro; **Interviste**, con le domande che aiutano a entrare nel merito di alcune cruciali questioni sulle vicende romane e sugli aspetti salienti dell'universo archivistico nazionale e internazionale.

Sono numerose le illustri realtà che hanno contribuito alla elaborazione delle conferenze svoltesi alla Casa dell'Architettura e che hanno consentito di costruire le fondamenta di questo numero del Magazine.

AR MAGAZINE 121

Archivi romani, archivi italiani, archivi internazionali

La struttura di questo numero della rivista parte da Roma e ricostruisce attraverso gli archivi romani l'essenza di una visione sognata per la città eterna, unica al mondo e piena di speranze. Così emerge dagli illustri archivi coinvolti: l'**Archivio storico della Presidenza della Repubblica**, con un articolo di **Manuela Cacioli**; l'**Archivio Centrale dello Stato**, con gli interventi di **Micaela Procaccia**, **Flavia Lorello**, **Nadia De Conciliis**; l'**Archivio Capitolino**, con **Monica Capalbi**; l'**Archivio Segreto Vaticano**, con **Luca Carboni**;

AR MAGAZINE 121

An issue dedicated to the theme of architectural archives

Issue no. 121 of **AR Magazine - Rivista dell'Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e Provincia**, the magazine published by the regulated professional association of architects, planners, and landscapists/branch of Rome and its province (hereafter "the Association") – elaborates on the topics emerging from the conferences on archives that were held at *Casa dell'Architettura* in 2019.

Today, the study of architectural archives represents a pre-requisite for project planning and implementation

This is why the activities of continuing professional development of the Association encompass the study of archives: a key to understanding both the past and the present.

This issue of the Magazine develops and goes beyond the themes of these conferences, proposing a journey to explore *Roma sognata, dal Nolli alle nuove poetiche radicali* (Rome as a Dream. Architectural archives, from Nolli to the new radical poetics) through historical analyses and prospects for the future. Hence, the study of archives is not only an investigation of the past, but also and above all an operational tool for the practice of the profession.

This issue has thus been divided into the following main sections:

Letture d'Archivio (Archives), with information about the main archival holdings mentioned during the conferences organised by the Association; **Articoli** (Articles), with insights into the topics related to architectural archives, especially those on Rome; **Visioni** (Visions), with writings focused on the imaginative features of architectural archives, often prefiguring scenarios for the near future; and **Interviste** (Interviews), with questions helping us to shed light on a few crucial issues arising in Rome and on the most significant aspects of international and national archives.

Numerous and prestigious institutions contributed with their holdings to the conferences held at *Casa dell'Architettura*, laying the groundwork for this issue of the Magazine.

AR MAGAZINE 121

International, Italian, and Roman archives

The structure of this issue of the Magazine starts from Rome and retraces, through the Roman archives, the essence of a vision conceived for the eternal city, unique in the world and full of hopes. The prestigious archives quoted in this section are: **Archivio della Presidenza della Repubblica** (Archives of the Presidency of the Republic), with an article by **Manuela Cacioli**; **Archivio Centrale dello Stato** (Central State Archives), with contributions by **Micaela Procaccia**,

← A

Giovanni Battista Nolli
Nuova pianta di Roma
1748

MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura

1740 x 1810 mm, serigrafia

l'Archivio della Camera dei Deputati; l'Archivio dell'Accademia Nazionale di San Luca e di A.A.M. Architettura Arte Moderna, con l'intervista a Francesco Moschini; l'Archivio del MAXXI - Museo nazionale delle arti del XXI secolo di Roma, con l'articolo di Margherita Guccione; l'Archivio del Mart - Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, con il contributo di Paola Pettenella; lo CSAC - Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma, con Francesca Zanella; l'Archivio della Fondazione FS Italiane, grazie al contributo di Ernesto Petrucci e Ilaria Pascale; l'Archivio storico de La Biennale di Venezia, con l'intervista a Debora Rossi; gli Archivi dell'École polytechnique fédérale di Losanna, con l'articolo di Salvatore Aprea. Importanti sono inoltre le relazioni della Soprintendenza archivistica e bibliografica del Lazio, grazie al contributo di Monica Grossi; e del Dipartimento di Programmazione e Attuazione Urbanistica del Comune di Roma, con l'articolo di Rocco Maio. Queste realtà accentuano il fatto che il sogno dell'architettura è funzionale ad avere – oggi – una sostanziale operatività professionale.

AR MAGAZINE 121

Archivi privati, grandi maestri del '900, centri studi e interviste internazionali

In questa elaborazione emergono figure decisive per valutare la storia dell'architettura nel corso del '900 fino ai nostri giorni. Il contributo degli archivi privati risulta quindi fondamentale per intraprendere qualsiasi tipo di analisi storico critica. In questa direzione abbiamo chiesto i contributi di importanti archivi: l'Archivio Moretti Magnifico, con l'articolo di Tommaso Magnifico; i rendering dei progetti di Giuseppe Terragni ed il materiale relativo all'Arco dell'E42, grazie al supporto del CE.S.A.R. - Centro Studi Architettura Razionalista e grazie all'Archivio Centrale dello Stato; l'Archivio Julio Lafuente; l'ICCD - Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione e le fotografie di Stefano Del Monte per l'analisi storica di Bianca Coggi sulla città morandiana di Colferro in provincia di Roma; l'Archivio Nervi, grazie alle immagini del Museo MAXXI, con le rielaborazioni originali dello studio Archa di Francesca Cicinelli e Andrea Gallo; l'Archivio privato dello Studio Perugini, con le tematiche critiche sviluppate sulla figura di Piranesi grazie all'intervento di Raynaldo Perugini; l'Archivio Monaco-Luccichenti, con l'articolo di Paolo Melis e il contributo di Edoardo Monaco. Abbiamo anche chiesto ad alcune delle più prestigiose realtà romane e italiane di aiutarci in questo studio e abbiamo coinvolto: DOCOMOMO Italia Onlus, con il contributo di Rosalia Vittorini; il Centro Studi Giorgio Muratore con l'articolo di Antonio Schiavo che ci ha permesso di studiare e ricordare Giorgio Muratore, architetto romano, critico e storico dell'architettura, una delle personalità più significative del dibattito sull'architettura degli ultimi decenni.

Attraverso una interessante intervista abbiamo inoltre chiesto il parere – su Roma, sulla storia e sugli archivi di architettura – ad uno dei più importanti architetti viventi che ha segnato, con i suoi progetti e con le sue lezioni di architettura, la storia della nostra disciplina: Herman Hertzberger.

Flavia Lorello, and Nadia De Cocillis; *Archivio Capitolino* (Capitoline Archives), with Monica Capalbi; *Archivum Secretum Vaticanum*, with Luca Carboni; *Archivio della Camera dei Deputati* (Archives of the Chamber of Deputies); *Archivio dell'Accademia Nazionale di San Luca e di AAM Architettura Arte Moderna* (Archives of Accademia Nazionale di San Luca and of the AAM Gallery), with an interview with Francesco Moschini; *Archivio del MAXXI – Museo nazionale delle arti del XXI secolo di Roma* (Archives of MAXXI, the national museum of 21st century arts of Rome), with an article by Margherita Guccione; *Archivio del Mart – Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto* (Archives of the Museum of Modern and Contemporary Art of Trento and Rovereto), with a contribution by Paola Pettenella; *CSAC – Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma* (Archives of CSAC, Communication Studies and Archives Centre, University of Parma), with Francesca Zanella; *Archivio della Fondazione FS Italiane* (Archives of the Italian State Railways Foundation), thanks to the contribution of Ernesto Petrucci and Ilaria Pascale; *Archivio storico de La Biennale di Venezia* (Historical Archives of the Venice Biennale), with an interview with Debora Rossi; and the Archives of *École Polytechnique Fédérale of Lausanne*, with an article by Salvatore Aprea. Other important records are the reports drawn up by *Soprintendenza archivistica e bibliografica del Lazio* (Superintendence of archives and libraries of Latium), thanks to the contribution of Monica Grossi, and by *Dipartimento di Programmazione e Attuazione Urbanistica del Comune di Roma* (Department of Urban Planning and Construction of the Municipality of Rome), with an article by Rocco Maio. These reports highlight today's dream of architecture, i.e. being practicable.

AR MAGAZINE 121

Private archives, the great masters of the 20th century, centres for studies, and international interviews

This section features leading figures in the history of architecture from the 20th century to date. The role of private archives is thus fundamental to undertake any type of historical-critical analysis. Major archives contributed to this section: *Archivio Moretti Magnifico* (Moretti Magnifico Archives), with an article by Tommaso Magnifico; rendering of the projects of Giuseppe Terragni and the material on the E42 Arch thanks to the support of *CESAR – Centro Studi Architettura Razionalista* (Centre for Studies on Rationalist Architecture) and thanks to *Archivio Centrale dello Stato* (Central State Archives); *Archivio Julio Lafuente* (Julio Lafuente Archives); *ICCD – Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione* (Archives of the Central Institute for Cataloguing and Documentation) and the photographs by Stefano Del Monte for the historical analysis conducted by Bianca Coggi on Morandi's town of Colferro, province of Rome; *Archivio Nervi* (Nervi Archives), thanks to the images of the MAXXI museum, originally edited by the architectural firm of Francesca Cicinelli and Andrea Gallo; *Archivio privato dello Studio Perugini* (Private Archives of the Perugini Architectural Firm), with critiques on the figure of Piranesi, thanks to the contribution of Raynaldo Perugini; *Archivio Monaco-Luccichenti* (Monaco-Luccichenti Archives), with an article by Paolo Melis and the contri-

AR MAGAZINE 121

Articoli, visioni, fotografie, tendenze e nuove poetiche del contemporaneo

In questo lungo percorso che ricostruisce la storia e che mette in particolare l'accento su Roma, sui suoi sogni e sulle sue speranze, abbiamo fortemente voluto arrivare fino all'oggi, studiando tendenze ed estetiche artistico progettuali del contemporaneo, fino alle nuove poetiche radicali. Per fare questo abbiamo coinvolto: l'**Università di Portsmouth** in Inghilterra con i lavori radicali su Roma, con l'articolo di **Alessandro Melis** e **Antonino Di Raimo**; abbiamo poi chiesto a numerosi autori di oggi di inviarci alcuni dei loro lavori artistici per valutare i diversi linguaggi compositivi, come nel caso di **Carmelo Baglivo**, **Fabio Barilari**, **Enrico Casini**, **Nest Vandenken**, **Massimo Gasperini**, **Pasquale Iaconantonio**, **Valerio Recchioni**; confrontando tali estetiche con l'approccio visionario e radicale di **Superstudio** negli anni '60, grazie alle immagini forniteci dagli archivi del **MAXXI**; approfondendo alcuni aspetti immaginifici di Roma, tra architettura e città, con le visioni di **Carlo Prati**; valutando le occasioni perse della capitale con l'articolo di **Luigi Prestinenza Puglisi**; passando per la critica cinematografica su Roma, dal neorealismo a oggi, con il testo di **Gabriele Niola**; studiando alcune delle grandi architetture romane con le fotografie di **Moreno Maggi** e **Vincenzo Labellarte**; incominciando il percorso di studio, all'inizio del numero, con una significativa foto di **Alberto Muciaccia** alla Torre dell'acqua di Angiolo Mazzoni alla Stazione Termini di Roma, opera immaginifica che ha permesso ad AR Magazine 121 di partire sul binario della ricostruzione storica, dal moderno ai nostri giorni.

Marco Maria Sambo Direttore Editoriale e Coordinatore Scientifico AR MAGAZINE

Erilde Terenzoni Collaborazione scientifica per il numero 121 di AR MAGAZINE

tribution of **Edoardo Monaco**. We have also asked some of the most prominent Roman and Italian institutions to help us in this study, namely: **DOCOMOMO Italia Onlus**, with the contribution of **Rosalia Vittorini**; **Centro Studi Giorgio Muratore**, with an article by **Antonio Schiavo** enabling us to appreciate **Giorgio Muratore**, a Roman architect, critic and historian of architecture, one of the most significant personalities in the debate on architecture in the past decades. Moreover, with an interesting interview, we asked **Herman Hertzberger** – one of the most important living architects whose designs and lectures have had a lasting impact on the history of our discipline – to give us his opinion on Rome, its history, and architectural archives.

AR MAGAZINE 121

Articles, visions, photographs, trends, and new poetics of contemporary architecture

In this long journey retracing the history of and placing emphasis on Rome, its dreams and hopes, we intended to reach the present time and study contemporary art and design trends and aesthetics, including new radical poetics. To do this, we have involved the **University of Portsmouth**, UK, with its radical works in Rome, with an article by **Alessandro Melis** and **Antonino Di Raimo**. Then, we have asked numerous contemporary authors to send us some of their artistic works, in order to assess their different compositional styles (e.g. **Carmelo Baglivo**, **Fabio Barilari**, **Enrico Casini**, **Nest Vandenken**, **Massimo Gasperini**, **Pasquale Iaconantonio**, and **Valerio Recchioni**) and to compare their aesthetics with the visionary and radical approach of **Superstudio** in the 1960s, thanks to the images provided by the **MAXXI** Archives. We have improved our understanding of some imaginative aspects of Rome and its architecture through the visions of **Carlo Prati**. We have learned about Rome's missed opportunities with an article by **Luigi Prestinenza Puglisi**. Thanks to the paper by **Gabriele Niola**, we have gained insight into the world of the Roman film critique, from neorealism to present. We have studied some of the big Roman architectures thanks to the photographs by **Moreno Maggi** and **Vincenzo Labellarte**. We have started our journey with a meaningful photograph by **Alberto Muciaccia**, placed at the beginning of issue no. 121 of AR MAGAZINE: the Water Tower by Angiolo Mazzoni at Rome's Termini Railway Station. It is from here, from this imaginative work, that we have left for our journey, our historical reconstruction, from modern to contemporary architecture.

Marco Maria Sambo AR MAGAZINE Editor and Scientific Coordinator

Erilde Terenzoni Scientific cooperation for issue no. 121 of AR MAGAZINE

Flavio Mangione

ARCHIVI DI ARCHITETTURA

La grande bellezza italiana

Gli Archivi di Architettura costituiscono un'imprescindibile base documentaria e informativa a carattere sociale, antropologico, culturale e tecnico-scientifico.

Parliamo di un materiale meraviglioso fatto di disegni, schizzi, fotografie e plastici che deve essere considerato alla pari di tutte le opere d'arte a carattere figurativo.

Questo immenso apparato documentario viene prodotto da una pluralità di Istituzioni pubbliche e private, professionisti, artisti, maestranze, imprese che raccolgono contributi eterogenei di straordinaria importanza.

Negli anni '80 in Italia si è sviluppato un interesse specifico per la conservazione di queste fonti, che muoveva dal recupero e riordino da parte dell'Archivio Centrale dello Stato del Fondo dell'E42, cui fece seguito la grande mostra del 1987. Dall'interesse sollevato da questo evento sono nate o si sono affermate linee di conservazione mirate a raccogliere fonti documentarie *non prodotte dallo Stato*, in particolare gli archivi degli architetti. Alcune Istituzioni hanno sviluppato una specifica vocazione in questo settore dedicando particolare attenzione al lavoro dei maggiori architetti del Novecento.

Per il nostro Ordine tutelare e valorizzare questo patrimonio è una delle azioni principali per giungere a una concreta risoluzione delle diverse difficoltà che ostacolano la professione, spesso confinata nella necessità di rincorrere problemi di ordine amministrativo. A garanzia della commit-

ARCHITECTURE ARCHIVES The great Italian beauty

The Architecture Archives constitute an essential documentary and information basis of a social, anthropological, cultural and technical-scientific nature.

This wonderful material is made up of drawings, sketches, photographs and models that must be considered on a par with all works of figurative art.

This immense documentary system is put together by a multitude of public and private institutions, professionals, artists, workers and companies that collect heterogeneous, extraordinarily important contributions.

In the 1980s, Italy developed a specific interest in the conservation of these sources. It all began with the recovery and reorganization of the E42 Fond by the Central State Archives, followed by a major exhibition in 1987. The interest raised by this event encouraged and promoted conservation efforts aimed at collecting documentary sources *not produced* by the State, particularly the architects' archives. Some institutions have developed a true specialization in this field, paying special attention to the work of the greatest architects of the twentieth century.



↑ - A
Angiolo Mazzoni
Torre dell'acqua, Stazione Termini
Roma, 1939
Ph © Alberto Muciaccia

tenza, le fonti archivistiche sono una realtà necessaria per la conoscenza dei luoghi e la loro corretta trasformazione.

Un'organica gestione e un moderno efficientamento degli archivi sono quindi determinanti per tutti gli aspetti del nostro lavoro che deve poter agire sistematicamente nella certezza del diritto: progettazione per concorsi di architettura, attività di trasformazione edilizia del territorio, consulenze e controversie legali, atti di compravendita, legittimazione dello stato dei luoghi, ricerche scientifiche e culturali che trattino la salute e l'ambiente antropizzato.

È dunque opportuno prevedere, all'interno di una Legge specifica per l'architettura o di linee guida nazionali per la nostra professione, un fondo per acquisire, gestire e comunicare gli archivi di alto valore scientifico-culturale, per migliorare lo stato e le tecniche di conservazione, digitalizzare e informatizzare, sviluppare nuove piattaforme per la gestione e la diffusione delle informazioni e dei documenti, rinnovare i supporti hardware per la conservazione della documentazione digitale, implementare e aggiornare l'estensione dei file digitali, aggiornare l'acquisizione in digitale a seguito di sostanziali evoluzioni delle tecniche di acquisizione stesse fino a semplificare e facilitare l'accesso da parte di amministratori, professionisti, studiosi e cittadini.

Sarebbe interessante favorire la costituzione di centri di documentazione coordinati, sovrintesi dalla Direzione Generale per gli Archivi del Ministero per i Beni e le Attività Culturali con l'apporto della Direzione Generale Arte e Architettura contemporanea e Periferie urbane, le Soprintendenze regionali, il Dipartimento PAU del Comune di Roma, l'ANCI e l'ANCE. Potrebbe in tal senso essere previsto un piano programmatico per l'efficientamento, il coordinamento e la rigenerazione degli archivi digitali a carattere nazionale, regionale e comunale, nonché gli archivi privati ritenuti di interesse nazionale. Il centro dovrà monitorare, individuare e diffondere tutti i bandi europei, nazionali, regionali e comunali finalizzati alla tutela, conservazione, digitalizzazione e informatizzazione degli Archivi di Architettura.

La Direzione Generale per l'Architettura e l'Arte Contemporanea, istituita con il regolamento di cui al decreto del Presidente della Repubblica n. 441 del 29 dicembre 2000, potrebbe quindi lavorare in stretta collaborazione con gli Ordini professionali per tutelare e valorizzare il patrimonio culturale degli Archivi di Architettura in particolare quelli del '900. La tutela e la promozione potrebbero essere dunque legate all'attività culturale dei Ministeri e degli Ordini stessi e strutturate all'interno del percorso di formazione e aggiornamento dei professionisti.

For our Association, protecting and valuing this legacy is one of the main actions to solve the various difficulties that cause so much trouble to our profession, often confined to the need to solve administrative problems. The archival sources are a guarantee for clients and represent a fundamental factor to accurately get to know the places and their transformation.

A systematic and modern, efficient management of the archives is therefore crucial in all dimensions of our work. We need to act systematically and we need legal certainty: design for architectural contests, activities for the building transformation of the land, consultancy and legal disputes, deeds of sale, legitimation of the state of the places, scientific and cultural research on health and the man-made environment.

It is therefore appropriate to envisage a fund within the framework of a specific law on architecture or national guidelines. This would enable to acquire, manage and publicize archives of high scientific and cultural value. It would improve the state and techniques of preservation, digitize and computerize, develop new platforms for the management and dissemination of information and documents, upgrade the hardware for the preservation of digital documentation, implement and update the extension of digital files, update the digital acquisition after the latest technical developments, simplify and facilitate access by administrators, professionals, scholars and citizens.

Our efforts aim at promoting the establishment of coordinated documentation centers, supervised by the General Directorate for Archives of the Ministry for Cultural Heritage with the help of the General Directorate for Contemporary Art and Architecture and Urban Suburbs, the Regional Superintendencies, the DPAU of the City of Rome, ANCI and ANCE. A policy plan will be drawn up to improve the efficiency, coordination and regeneration of national, regional and municipal digital archives, as well as private archives deemed to be of national interest. Such centers should monitor, identify and disseminate all European, national, regional and municipal calls for proposals aimed at protecting, preserving, digitizing and computerizing the Architecture Archives.

The General Directorate for Contemporary Architecture and Art, established under Presidential Decree No. 441 of 29 December 2000, will closely cooperate with professional bodies to protect the cultural heritage of architecture archives. Protection and promotion are part of the cultural activity of the Ministries and Associations themselves and will be part of training and refresher course curricula.

L'Ordine degli Architetti, Paesaggisti, Pianificatori e Conservatori di Roma e Provincia, Ente pubblico non economico che agisce sotto la vigilanza del Ministero di Giustizia, istituito il 24 giugno del 1923 e regolato dal Regio decreto del 23 ottobre 1925, nello spirito dettato dal regime di sussidiarietà presente nel quadro costituzionale, si è messo già da tempo a disposizione della pubblica Amministrazione comunale, regionale e nazionale per integrare e potenziare gli sforzi atti a risolvere i seri problemi che si hanno, soprattutto nella Capitale, per l'accesso agli atti che abilitano lo stato dei luoghi. Inoltre stiamo lavorando, grazie alla straordinaria collaborazione di Tommaso Magnifico, titolare e custode dell'archivio Moretti-Magnifico, in accordo con la Soprintendenza Archivistica per il Lazio, per tutelare, digitalizzare e promuovere una parte importantissima del lavoro di uno dei maggiori architetti romani e italiani: Luigi Moretti.

Gli archivi sono la memoria nel nostro lavoro, del lavoro di professionisti che con coraggio e coscienza hanno immaginato, progettato e disegnato un mondo dove poter vivere con dignità e maggiori opportunità per tutti.

La “dichiarazione universale sugli archivi”, approvata a Oslo nel 2010, ci ricorda con chiarezza il loro ruolo “(...) per sostenere l’efficienza amministrativa, la responsabilità e la trasparenza, per proteggere i diritti dei cittadini, per consolidare la memoria individuale e collettiva, per comprendere il passato, per documentare il presente e per guidare le azioni future (...). L’accesso agli archivi arricchisce la conoscenza della società umana, promuove la democrazia, tutela i diritti dei cittadini e migliora la qualità della vita (...).”

The Ordine degli Architetti, Paesaggisti, Urbanisti e Conservatori di Roma e Provincia, a non-profit public body operating under the supervision of the Ministry of Justice, was established on 24 June 1923 and is regulated by Royal Decree of 23 October 1925, in line with the system of subsidiarity envisaged by the constitutional framework. For some time, our Association has been working with municipal, regional and national public administrations to integrate and strengthen efforts to resolve the serious problems that exist, especially in the capital, to access the deeds required to identify the state of the places. Thanks to the extraordinary collaboration of Tommaso Magnifico, owner and custodian of the Moretti-Magnifico archive, in agreement with the Archival Superintendence of Lazio, we are working to protect, digitize and promote an extensive portion of one of the greatest Roman and Italian architects: Luigi Moretti.

The archives are the memory of our work and of the work of professionals who courageously and knowingly imagined, designed and drew a world where people can live with dignity and enjoy more opportunities.

The “Universal Declaration on Archives”, held in Oslo in 2010, clearly reminds us of their role “(...) to support administrative efficiency, accountability and transparency, protect citizens’ rights, reinforce individual and collective memory, understand the past, document the present and guide future actions (...). Access to archives enriches the knowledge of human society, promotes democracy, protects citizens’ rights and improves the quality of life (...).”

Marco Maria Sambo

ROMA SOGNATA

Estetica, poetica, architettura

L'essenza dell'architettura emerge dallo studio degli archivi di architettura.

Tra le pieghe della storia, sui fogli di carta che il passato consegna al futuro, si trovano tutti gli elementi che permettono di comprendere il nostro presente e la sostanza del contemporaneo.

Progetti, visioni, disegni, manifesti, scritti, documenti, dettagli tecnici: sono tessere di questo puzzle da ricostruire per capire che la memoria non è la nostalgia di un tempo remoto, ma è funzionale alla costruzione del nostro domani e plasma nuove estetiche, nuove poetiche, nuove architetture. Si tratta di un meccanismo estremamente concreto nel quale si trovano tutti gli elementi che hanno consentito ai grandi maestri di costruire opere di architettura che hanno spesso prefigurato il mondo che stiamo oggi vivendo.

Un lungo percorso che lentamente giunge alla contemporaneità, con tutte le sfide che il presente ci mostra, ogni giorno. Studiando la storia possiamo tornare ad essere operativi, ricominciando a disegnare organicamente le nostre città, possiamo fare programmi urbani coerenti e affilare le armi della progettualità, scendere sul campo di battaglia della professione e non solamente arroccarci nell'astratta analisi intellettualistica, accademica, di un passatismo nostalgico.

ROME AS A DREAM Aesthetics, poetics, architecture

The essence of architecture emerges from the study of architecture archives. Through the folds of history, on the sheets of paper that the past hands over to the future, there are all the elements that allow understanding our present and the essence of the contemporary world.

Projects, visions, drawings, posters, writings, documents, technical details: these pieces of the puzzle have to be reconstructed to understand that memory is all but the nostalgia of a distant time. It helps shaping our tomorrow, with a new aesthetics, poetics, new architectures. This very practical mechanism contains all the elements that allowed the great masters to build works of architecture that have often anticipated the world we are living in today.

This long journey slowly reaches the contemporary age, with all the challenges that the present time brings with it, every day. By studying history, we can become operational again, by starting to design our cities again. We can create coherent city plans and sharpen the weapons of planning; go down to the battlefield of the profession and not just engage in an abstract intellectual, academic and nostalgic analysis of the past.



↑ - A

Nest Vandenken

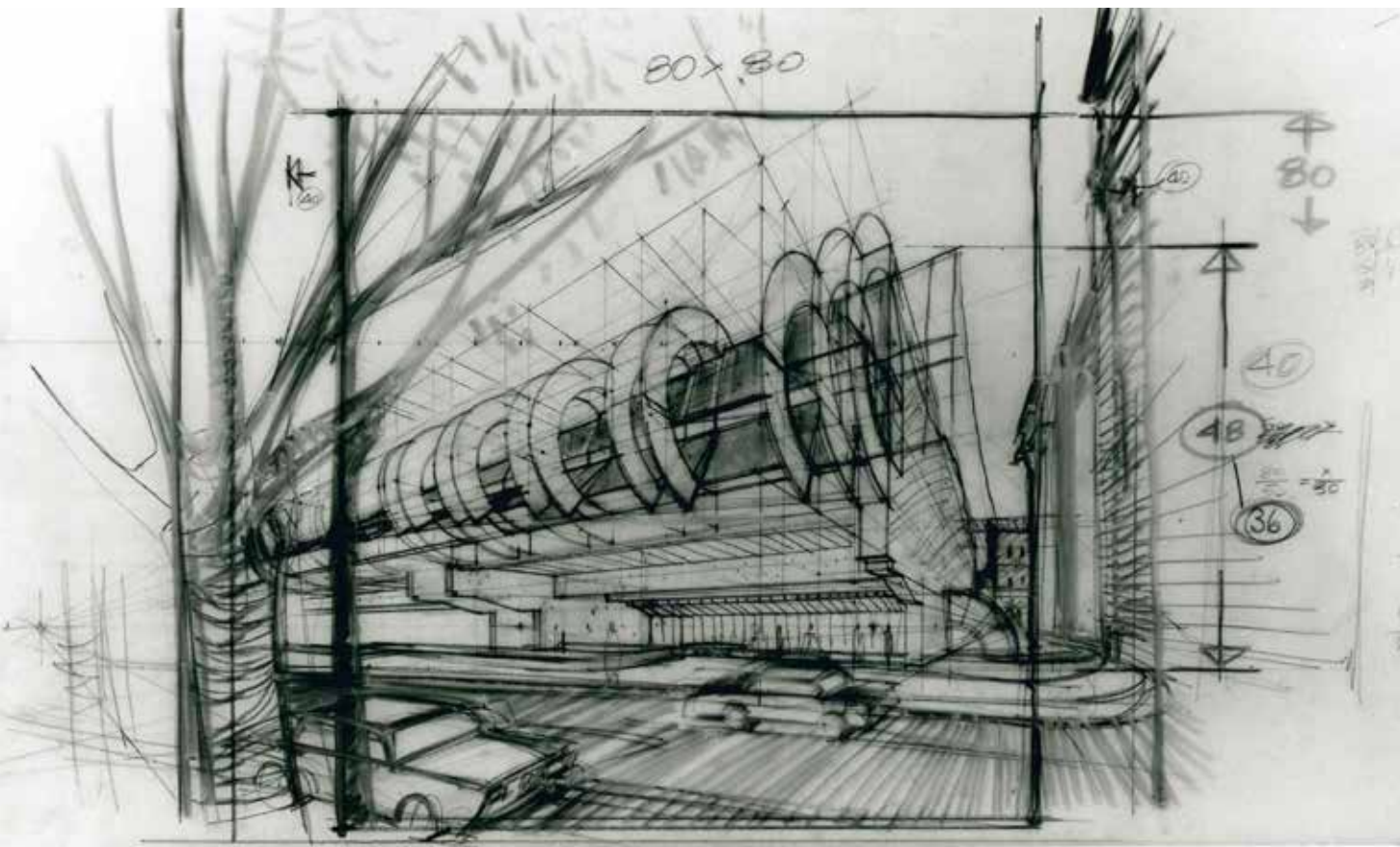
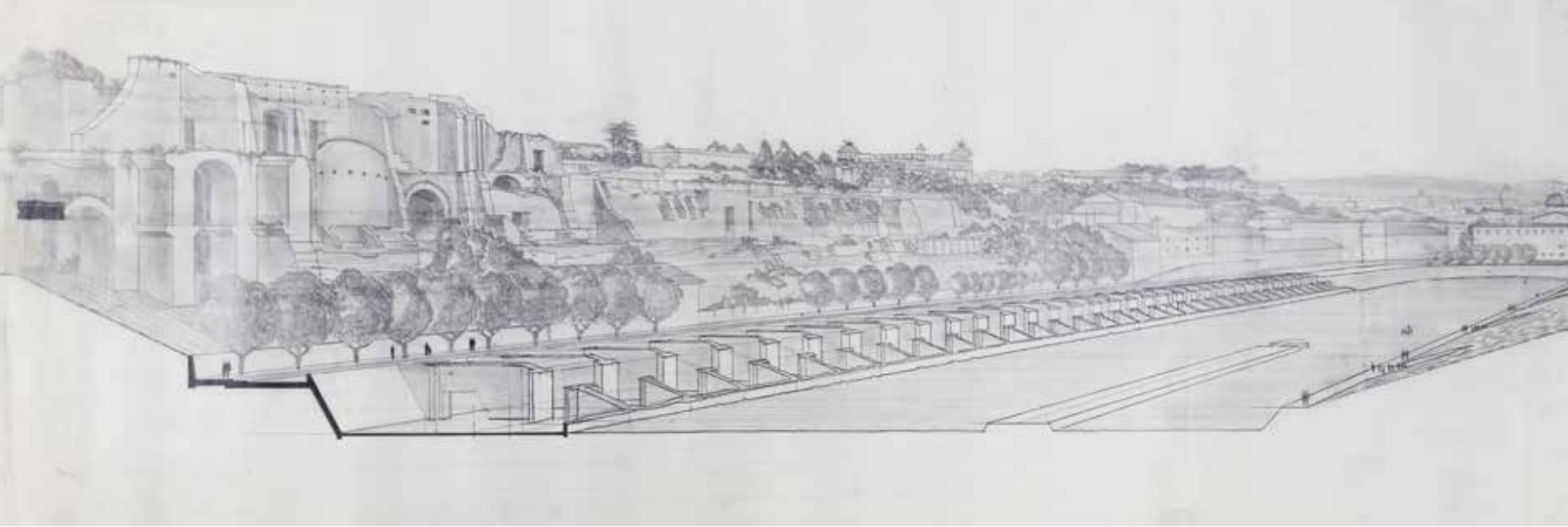
Proposta per la realizzazione di una torre residenziale ad alta densità abitativa al di sopra dell'obelisco Vaticano e al centro della Piazza San Pietro

In DENSITY|INSANITY

2018

© Nest Vandenken

Modellazione tridimensionale e manipolazione digitale di immagine



↑ - B

Luigi Pellegrin
Produttività dell'antico

1992

MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura.

Courtesy Chiara Pellegrin e Sergio Bianchi

Recupero del Circo massimo mediante attrezzature polifunzionali

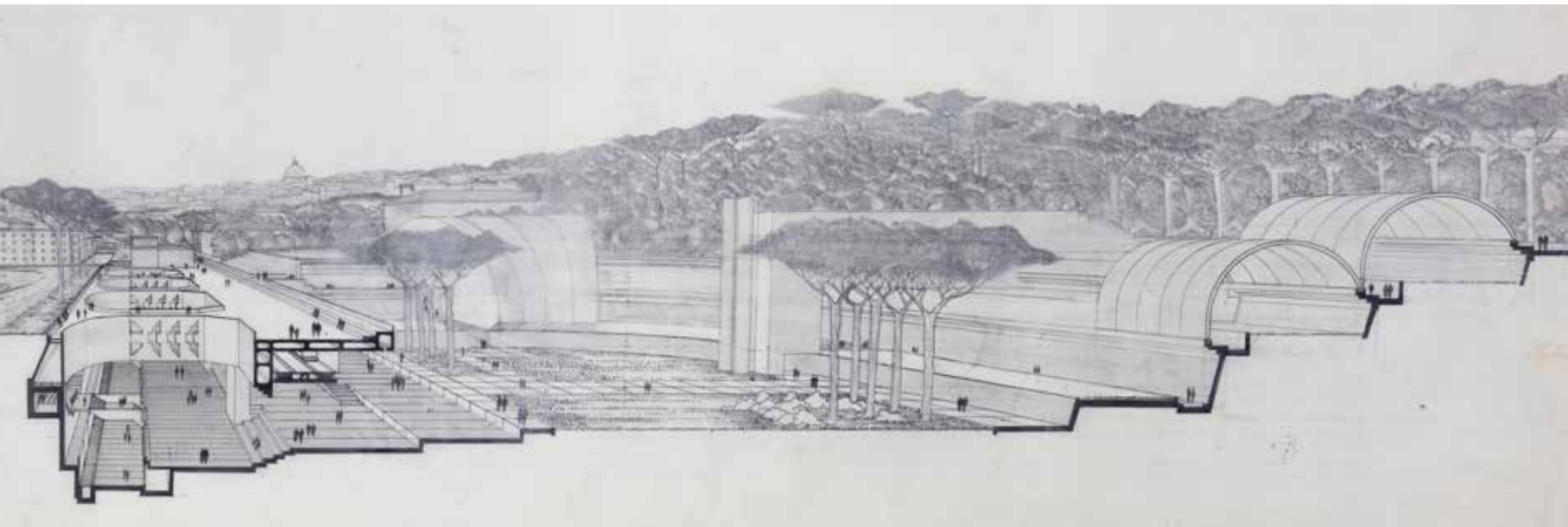
↑ - C

Maurizio Sacripanti
Progetto di massima per un Museo della Scienza in via Giulia

Roma, 1982-84

MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura

Veduta prospettica, esterno



Lo studio degli archivi di architettura – questo immenso patrimonio italiano che noi abbiamo ereditato – è la chiave con cui apriamo quotidianamente i nostri studi di architettura, con i fogli lucidi che riempiamo di schizzi, con i progetti che impostiamo e realizziamo, o che mai realizzeremo, con le pratiche edilizie che elaboriamo, con i nostri sogni, i successi, i fallimenti. Tutto questo è racchiuso negli archivi di architettura: il fare progettuale di chi ci ha preceduto e la nostra professione, oggi.

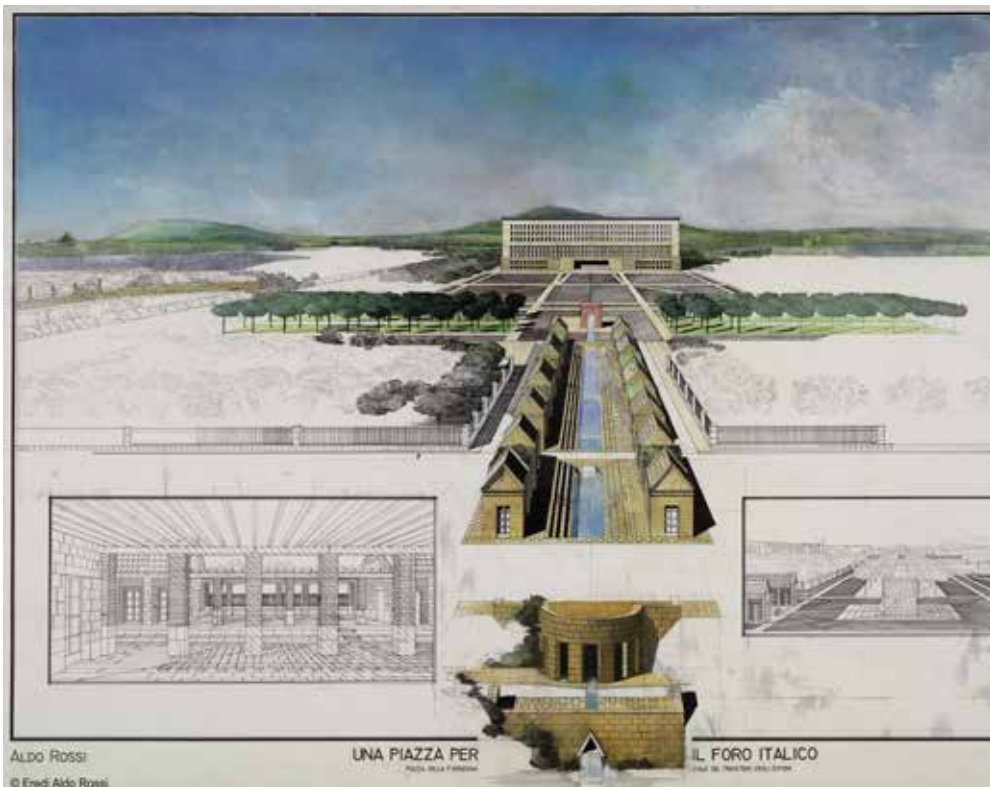
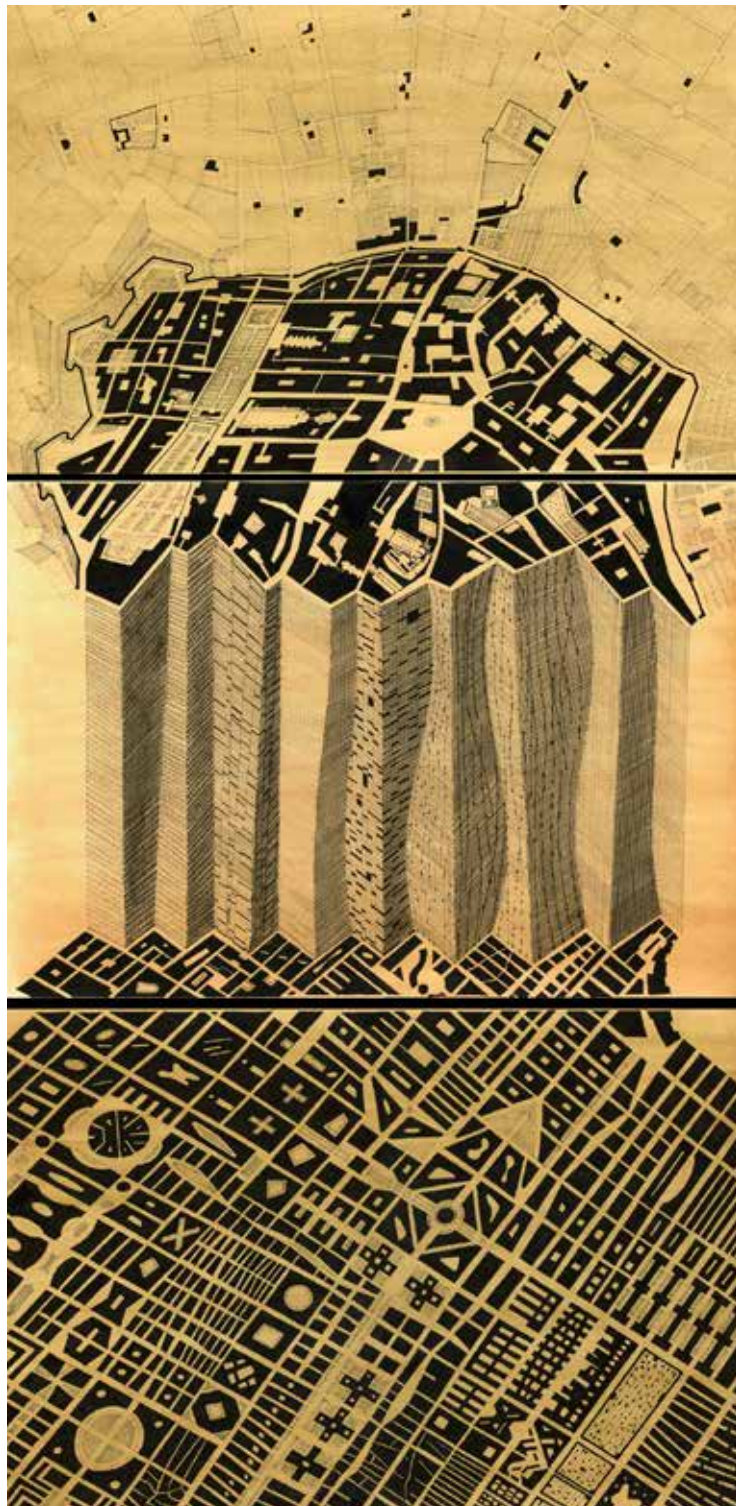
La progettualità si legge negli archivi ed è, sostanzialmente, un'estetica piena di sfaccettature che dal passato giunge al presente e che spesso racconta non solo l'architettura ma anche la vita stessa degli architetti, più o meno famosi, con tutte quelle problematiche professionali che da sempre rappresentano gli ostacoli da superare per trasformare una visione immaginata in concreta operatività.

Qualche volta è proprio dalla *visione* e da quel magico intreccio tra arte e architettura che nasce lo spunto progettuale che si traduce poi in documento edilizio, in cantiere, in materia tridimensionale. Ma anche quando il *fare immaginato*, talvolta visionario, non si traduce in concretezza, rimane comunque lo spunto che qualcun altro un giorno forse raccoglierà per trasformare l'idea in architettura, in altro modo, in un altro tempo, in altro luogo. Perché questo è il dono più grande che ci fanno gli archivi di architettura: la scrittura di

The study of architecture archives - this immense Italian heritage of ours - is the key to opening our architecture firms on a daily basis, with glossy sheets filled with sketches, with projects that we set up and implement, or that we will never accomplish, with building applications that we develop, with our dreams, successes and failures. All this is enclosed in the architecture archives: the design work of those who preceded us and our profession.

Design can be read in the archives. In essence, it is a multi-faceted aesthetics that goes from the past to the present. It often speaks not only about architecture but also about the life of architects, more or less famous, with all those professional problems that have always been obstacles to overcome in order to transform an imagined vision into real work.

Sometimes, it is this *vision* and the magical interweaving of art and architecture that originates a design idea, which then translates into a building document, a construction site, a three-dimensional material. But even when an *imagined*, sometimes visionary, action does not translate into reality, it remains a hint that someone else will perhaps one day collect to transform an idea into architecture, in another way, in another time, in another place. Because this is the greatest gift that architecture archives give us: writing a story in which imagination, life and design intertwine, sometimes indissolubly.



↑ - D
Massimo Gasperini
Inversa Forma Urbis. XI-VI-2016
2016
© Massimo Gasperini

↗ - E
Aldo Rossi
Una piazza per il Foro Italico
Roma, 1996
MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma.
Collezione MAXXI Architettura

↑ - F
Modello architettonico del quartiere
Esposizione Universale E42
Archivio Centrale dello Stato,
Ente autonomo Esposizione Universale di Roma - EUR
Vista della zona del lago
con l'arco monumentale, fotografia

un racconto in cui immaginazione, vita e progetto si intrecciano, a volte in maniera indissolubile.

La percezione che ne risulta dipende dai fondi archivistici che di volta in volta ci troviamo a studiare: universi coerenti o frammenti puntuali.

Universi: quando i fondi racchiudono un materiale vasto che descrive bene la produzione di un architetto, di una istituzione, di un ente.

Frammenti: quando troviamo singole opere progettuali o singoli disegni che assumono qualche volta il carattere autografo di un'opera d'arte.

In entrambi i casi l'analisi è interessante perché anche un frammento può avere una grande forza evocativa rappresentando, da solo, un piccolo universo a sé, racchiuso nei limiti del foglio di carta o nei bordi di una tela. Perfino un documento tecnico, uno scritto, il manifesto di una mostra, un singolo schizzo su carta lucida può essere un microcosmo pieno di linguaggi, anche sognati, importanti per ricostruire il tempo passato e comprendere come ciò che è dietro di noi ci guida sempre nel cammino del presente. Peraltro se ci pensiamo, in questo preciso momento, scrivendo o disegnando, con la matita o con il mouse, stiamo lasciando traccia del nostro passaggio, protagonisti attivi di un archivio che si costruisce ogni giorno con il nostro agire quotidiano.

In quest'ottica la nostra città, Roma, la Roma eterna della storia, la Roma Caput Mundi che un giorno tornerà a risplendere in Italia, la Roma sognata, disegnata, ma anche la Roma dei palazzinari e delle periferie degradate, tutto questo rappresenta un archivio a cielo aperto, archivio romano per eccellenza fatto di sogni straordinari e opportunità perse, immagini della nostra storia.

Un lungo percorso che vogliamo raccontare in questo numero di AR Magazine: dalla *Nuova Pianta di Roma* che Giovanni Battista Nolli elaborò nel 1748, all'*architettura radicale* de *Il Monumento Continuo* di Superstudio del 1969, fino a quella celebre mostra del 1978 ai Mercati Traianei – *Roma interrotta* – che prefigurava nuovi approcci teorici possibili per la capitale; passando poi per lo studio dei fondi archivistici di alcuni dei grandi maestri italiani del '900 che hanno immaginato e talvolta costruito una nuova Roma e un nuovo paese; andando oltre, fino a toccare con mano, alla fine, il nostro futuro prossimo, ancora non scritto ma già immaginato, con nuove poetiche internazionali e radicalmente propositive, contrarie a qualsiasi passatismo nostalgico, che guardano

Its perception depends on the archival holdings we study from time to time: coherent universes or detailed fragments.

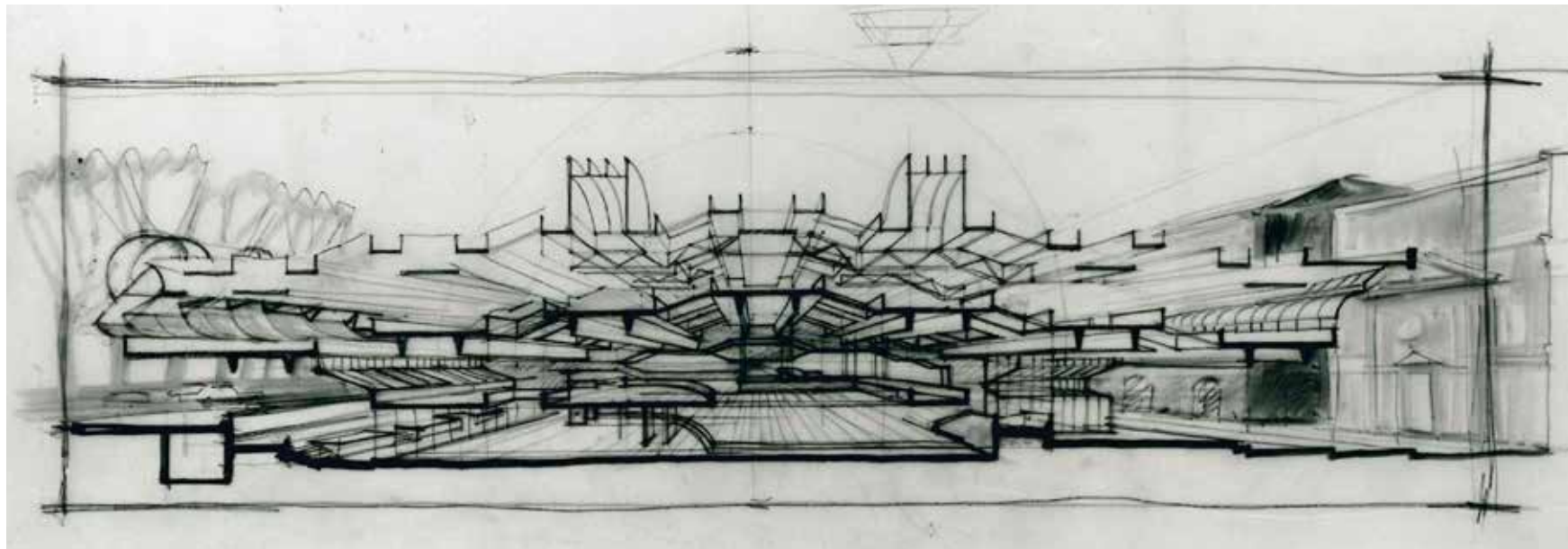
Universi: when the fonds contain a vast material that accurately describes the output of an architect, an institution or an entity.

Fragments: single design works or single drawings that sometimes characterize a work of art like a handwritten signature.

In both cases, it is an interesting analysis because even a fragment can have a great evocative power, as it represents, by itself, a small universe enclosed within the boundaries of a sheet of paper or the edges of a canvas. Even a technical document, a writing, the manifesto of an exhibition, a single sketch on glossy paper can be a micro-cosmos full of languages, even dreamed of, important to reconstruct the past and understand how what is behind us has led us along the path of the present. If you think about it, at this very moment, writing or drawing, with the pencil or the mouse, we are leaving a trace of our passage, as active characters of an archive that is built every day with our daily actions.

From this point of view, our city, Rome, the eternal Rome of history, the Roma Caput Mundi that one day will shine again in Italy, the dreamt and drawn Rome, but also the Rome of the palazzinari and decayed suburbs, is an open-air archive. It is a Roman archive par excellence, made up of extraordinary dreams and lost opportunities, images of our history.

This issue of AR Magazine describes such a long journey. From the New Map of Rome that Giovanni Battista Nolli elaborated in 1748, to the *radical architecture* of *Il Monumento Continuo* di Superstudio in 1969, up to the famous 1978 exhibition at the Trajan's Market - *Roma interrotta* – foreshadowing new possible theoretical approaches for the capital city. The study of the archival collections of some of the great Italian masters of the 20th century who imagined and sometimes built a new Rome and a new country. And even further, close to touching our near future, still unwritten but already imagined, with the new poetics of the contemporary, international and radically proactive, against any kind of nostalgic pastiche, which look at Rome and its complex and stratified history as a field of experimentation. We can write about all this thanks to the archives, institutions, museums, universities, foundations, individual architects who work hard to leave the traces of this story to allow those who will come after us to find and collect them.



a Roma e alla sua complessa e stratificata storia come campo di sperimentazione (vedi p.422). Tutto questo possiamo scriverlo grazie agli archivi, alle istituzioni, ai musei, università, fondazioni, ai singoli architetti che lavorano duramente per lasciare al presente le tracce di questo racconto che potrà essere raccolto da chi verrà dopo di noi.

Si tratta di un percorso entusiasmante – non privo di sorprese e scoperte sorprendenti – che conduce ad una contemporaneità nella quale la storia e il domani sono spesso legati in una prefigurazione visionaria, carica di forza espressiva come avviene oggi nel lavoro di alcuni autori e architetti che mischiano linguaggi e morfologie per costruire nuove essenze estetiche in una sorta di *melting pot* progettuale: un processo interessante che svela nuovi modi di interpretare l'architettura e lancia scintille creative, spunti da raccogliere per andare avanti.

Talvolta il racconto di questo libro – che tenta di svelare l'universo degli archivi – è disseminato di capitoli molto diversi gli uni dagli altri: da un lato troviamo chi si perde in un passato ideale, dall'altro chi cerca un'operatività dinamica. In tutti i casi c'è però un minimo comun denominatore: il sogno.

Il sogno è declinato con modalità diverse, ma rimane sempre costante, nel tempo e nello spazio. Essenza primordiale dell'architettura. Così c'è chi raccoglie il sogno

This exciting journey – with many surprises and surprising discoveries – leads to a contemporaneity in which history and the future are often linked in a visionary anticipation, full of expressive power. This is the case of some authors and architects who mix languages and morphologies to build new aesthetic essences in a sort of design melting pot: an interesting process revealing new ways of interpreting architecture and launching creative sparks, ideas to be collected to move forward.

Sometimes, the story of this book – which attempts unveiling the universe of archives – is scattered across quite diverse chapters: on the one hand, those who lose themselves in an ideal past, on the other those who seek a dynamic work. However, they share a minimum common denominator: the dream.

The dream is interpreted in different ways, but remains constant, in time and space. A primordial essence of architecture. Therefore, there are those who collect the dream and project it into the future, or those who are nostalgic for a time that no longer exists. Still, the characteristic of a dreamed city is always present when each character of this narrative path awakens.

Piranesi or Brasini, Terragni, Mazzoni, Moretti, Ridolfi, Morandi, Nervi, just to mention a few great masters; the cities imagined

↑ - G

Maurizio Sacripanti

Progetto di massima per un Museo della Scienza in via Giulia

Roma, 1982-84

MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura

Sezione di studio

Roma sognata
Estetica, poetica, architettura

Rome as a Dream
Aesthetics, poetics, architecture



↑ - H

Valerio Recchioni
La Nuvola di Piranesi
2016

© Valerio Recchioni

Rielaborazione di una veduta interna del Pantheon di Giovan Battista Piranesi
con inserimento della Nuvola di Massimiliano Fuksas a Roma



↑ - I
Enrico Casini
Monoliti Romani
2018
© Enrico Casini

e lo proietta nel futuro; oppure chi ha nostalgia di un tempo che non c'è più. Ma la caratteristica di una città sognata resta sempre al risveglio di ciascuno dei protagonisti di questo percorso narrativo.

Così Piranesi o Brasini, Terragni, Mazzoni, Moretti, Ridolfi, Morandi, Nervi, solo per citare alcuni grandi maestri; poi le città immaginate o costruite, l'E42 e ancora oltre, Luccichenti, Monaco, Lafuente, Ventura, Passarelli e avanti fino all'oggi, tutti rappresentano – ciascuno a modo suo – i morfemi linguistici di questo lungo scritto che trova nella forza immaginifica e nel sogno le prime parole del suo farsi racconto, reso attuale solamente grazie al lavoro di salvaguardia e valorizzazione del patrimonio archivistico italiano.

Un lavoro che ci permette di confrontare i diversi linguaggi per comprendere cosa stiamo facendo oggi e di cosa avremo bisogno domani.

Passato e presente uniti per individuare un futuro sognato, ma di volta in volta affrontati dagli architetti con diverse interpretazioni: quando ad esempio i linguaggi di alcuni maestri italiani sono palesemente sbilanciati all'indietro, come nel caso di Aldo Rossi, rimane comunque il sogno di una razionalità agognata, poetica, quasi irraggiungibile, aulica.

Questo meccanismo sostanzialmente onirico costituisce un ingranaggio fondamentale per comprendere un'essenza storica e consente di trovare una ulteriore chiave di lettura per analizzare la poetica del '900 con tutta la sua complessità; processo che aiuta nella costruzione di nuovi orizzonti di progetto osservando i diversi modus operandi, mettendo a confronto le diverse estetiche.

Perché è proprio il sogno dell'architettura che viene interpretato in mille modi.

C'è chi ad esempio, progettando, vede già scritto il domani come avviene nell'opera di Luigi Pellegrin o Maurizio Sacripanti dove l'immaginazione – in opposizione netta alla *poetica rossiana* – è sempre proiettata in avanti, verso un futuro propositivo e ricco di promesse: dal passato aulico e razionale alla concretezza progettuale fatta di *visioni operative*, dinamiche, espressive.

E così via, molti esempi per un'unica, grande narrazione che vede nel sogno uno degli aspetti salienti e storicamente rilevanti.

Così gli archivi di architettura, dal Nolli al futuro prossimo, costruiscono una sorta di *Roma sognata*, il fondamento di qualsiasi ragionamento sulla Roma che poteva essere e che non è stata, sulla Roma che è adesso, sulla Roma che un giorno sarà.

or built, E42 and even beyond, Luccichenti, Carpiceci, Lafuente, Ventura, Passarelli until the present day, they all represent – each one in its own way – the linguistic morphemes of this long plot that finds in the strength of imagination and in the dream the first words of its story. This is made possible only thanks to the protection and enhancement of the Italian archival heritage.

It allows us to compare different languages to understand what we are doing today and what we will need tomorrow.

Past and present united to identify a dreamed future, that architects interpret differently from time to time. For example, the languages of some Italian masters are clearly biased, like Aldo Rossi, with his dream of a longed for, poetic, almost unreachable, courtly rationality.

This essentially dreamlike mechanism constitutes a fundamental tool for understanding the essence of history and provides a further hint to analyzing the poetics of the twentieth century with all its intrinsic complexity. This process helps putting together new design horizons by observing the different modus operandi and comparing different aesthetics.

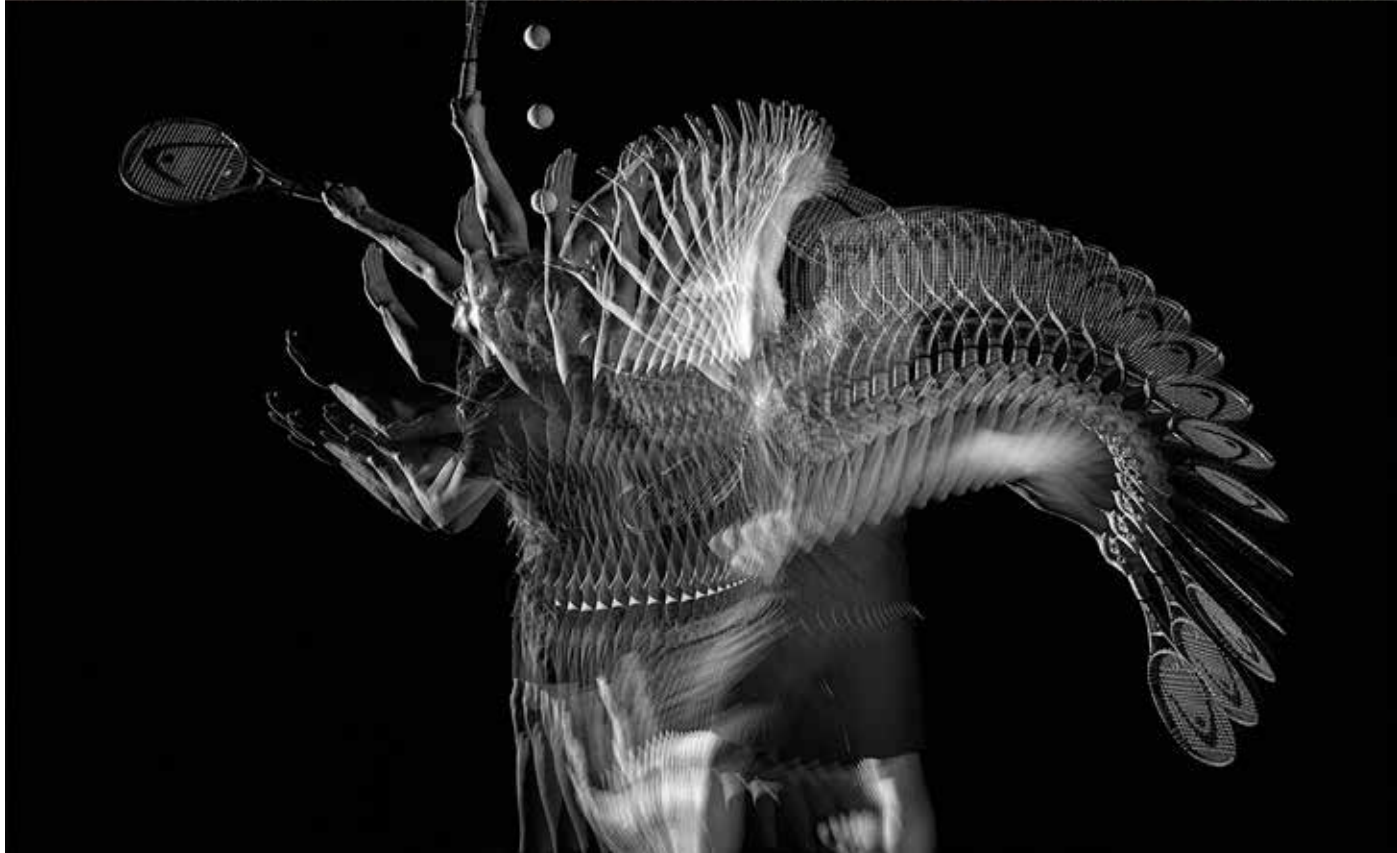
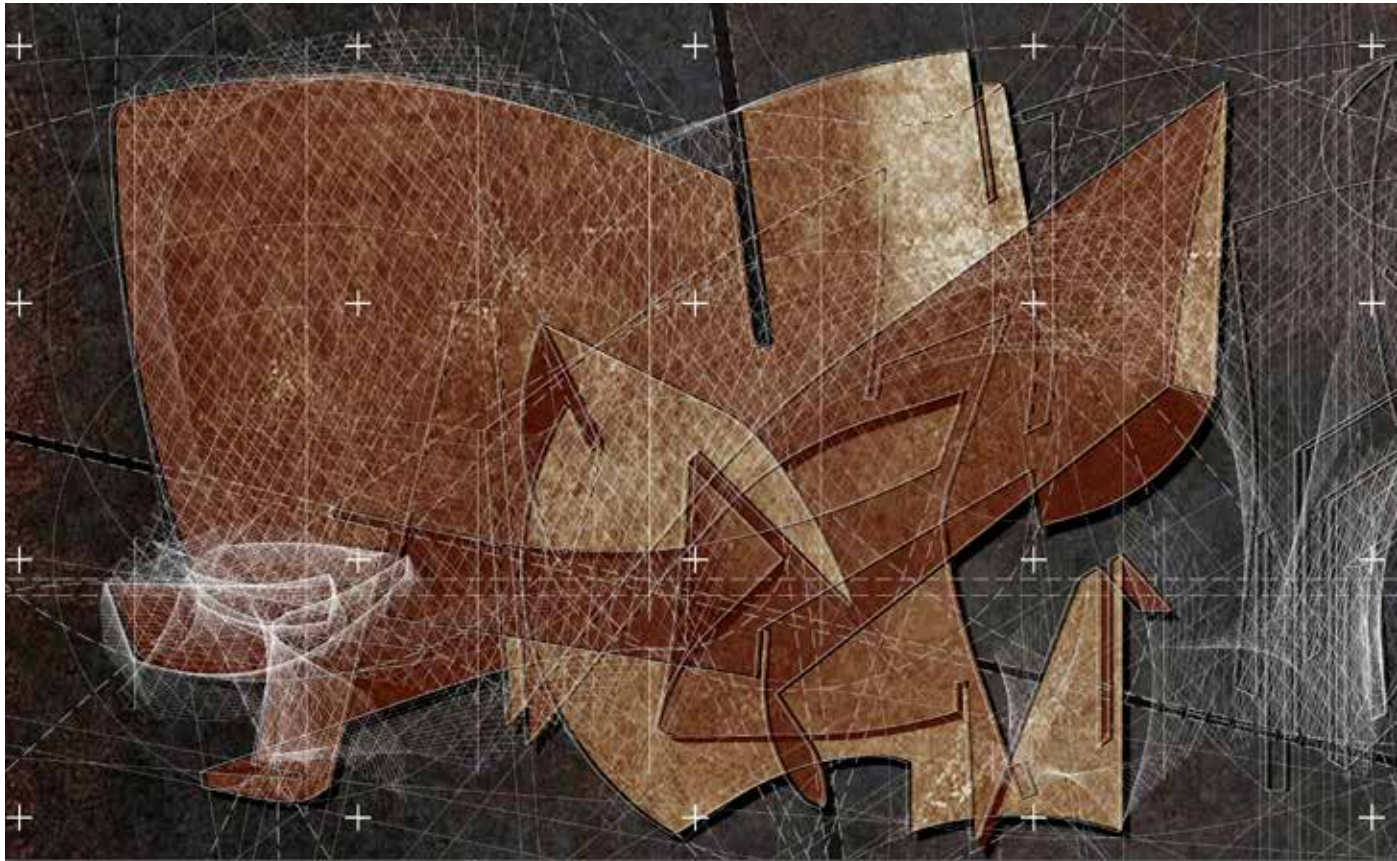
It is precisely the dream of architecture that is interpreted in so many different ways.

There are those who, for example, already see the future when designing, as happens with Luigi Pellegrin or Maurizio Sacripanti. In them, the imagination – in sharp contrast with Rossi's poetics – is always projected forward, towards a future that is proactive and full of promises: from the courtly and rational past to the design pragmatism made up of operational, dynamic and expressive visions.

And so on, many are the examples for a single, great narrative in which the dream is one of the most important and historically relevant aspects.

Thus, the architecture archives, from Nolli to the near future, build a sort of dreamed Rome, the foundation of any reasoning about Rome that could have been and has not been, about Rome as is now, about Rome as it will be.

Comparing the Roman archival heritage with some illustrious Italian and international archives helps us reconstructing this path made of beauty. It also allows us to overturn the mech-



↑ - J
Fabio Barilari
XVII Olimpiade
2019
© Fabio Barilari
Model Part 1c

Roma sognata

Estetica, poetica, architettura

Rome as a Dream

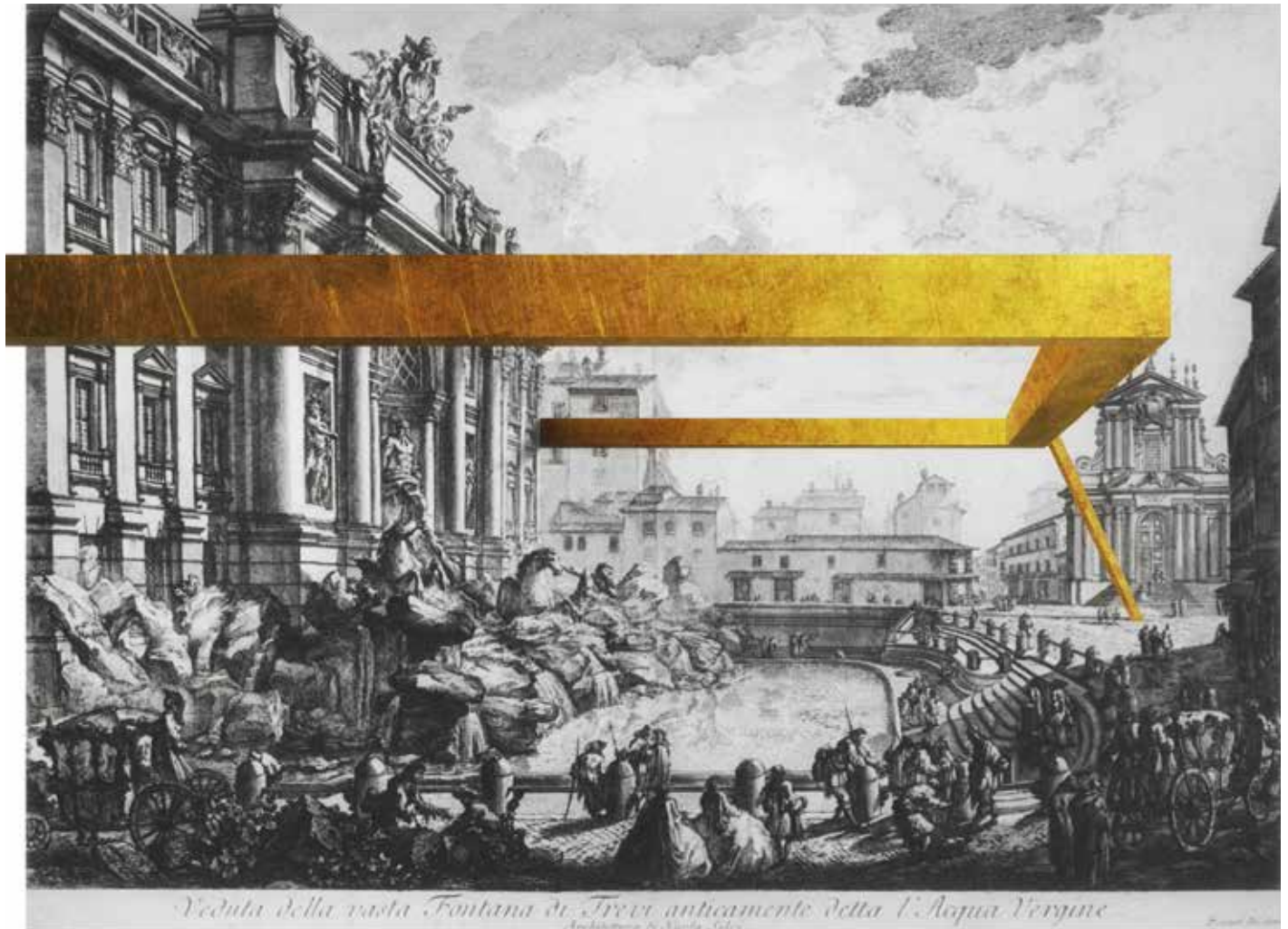
Aesthetics, poetics, architecture

Confrontare il patrimonio archivistico romano con alcune illustri realtà archivistiche italiane e internazionali, ci aiuta nella ricostruzione di questo sentiero fatto di bellezza e ci permette di ribaltare quel meccanismo per il quale ancora oggi abbiamo una *Roma interrotta*. Scopriamo così che possono nascere nuove modalità di intervento per la capitale, un nuovo approccio teorico e pratico, immaginifico e ideale che disegna pensieri e progetti, costruendo nuove prospettive per la città eterna.

Perché Roma non è interrotta – non deve più esserlo – e le sue complesse morfologie, come la sua molteplice stratificazione storica e i suoi sogni, rappresentano oggi le radici per il rilancio del nostro paese.

anism for which we still have *Roma interrotta*. In this way, we discover that new intervention methods can be created for the capital city. A new theoretical and practical, imaginative and ideal approach that draws thoughts and projects, creating new perspectives for the eternal city.

Because Rome is not interrupted – it must no longer be – and its complex morphologies, like its multiple historical stratification and its dreams, represent today the roots for the revitalization of our country.



Veduta della vasta Fontana di Trevi anticamente detta l'Acqua VerGINE
Architettura di Nicola Salvi

7 - K

Enrico Casini
Tribuna d'onore - Piranesi
2017
© Enrico Casini

Marco Maria Sambo

Architetto,
Direttore editoriale AR MAGAZINE,
Direttore editoriale Architetti Roma edizioni,
Consigliere Ordine degli Architetti P.P.C. di
Roma e Provincia

Architect,
Editorial Director of AR Magazine
and Architetti Roma edizioni,
Board member of Chamber of Architects P.P.C.
Rome and Province

Margherita Guccione

ROMA IN-INTERROTTA?

Vitalità della città eterna

Archivi del MAXXI Architettura - Museo nazionale delle arti del XXI secolo

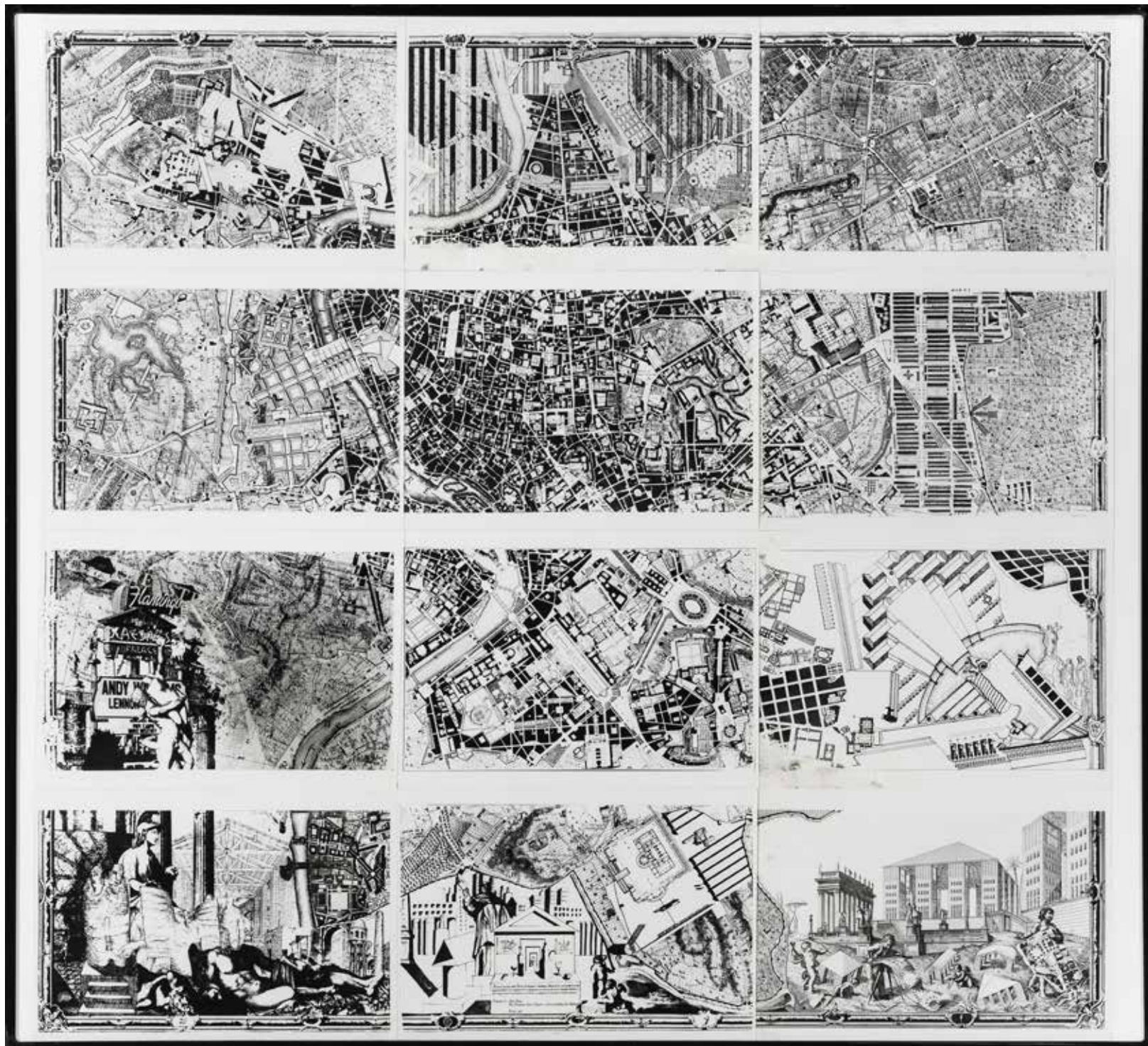
Per il MAXXI *Roma interrotta* è lo storico e originale progetto espositivo del 1978 che nel 2013¹ è diventato un fondo nelle collezioni di architettura del Museo. Esposta nuovamente nel 2014, la mostra ha confermato la sorprendente attualità del progetto originario. *Roma interrotta*, ieri come oggi, è infatti un efficace dispositivo che nel mettere in luce la straordinaria vitalità della città eterna dimostra che è possibile riannodare in prospettive sempre diverse la relazione tra la città storica e quella contemporanea.

Il progetto *Roma interrotta*, promosso dall'Associazione Incontri Internazionali d'arte, fu esposto ai Mercati Traianei nel maggio del 1978², coinvolgendo dodici architetti chiamati a formulare proposte per riconfigurare la Città Eterna a partire dalla più celebre fra le rappresentazioni della Roma barocca, la Nuova Pianta di Roma di Giovanni Battista Nolli disegnata e incisa nel 1748. Questa veniva infatti individuata come l'ultimo documento di un disegno urbano coerente e il programma invitava a riprogettare lo sviluppo di Roma come se questo fosse stato per l'appunto "interrotto" successivamente alla condizione "fotografata" dal Nolli. L'obiettivo dichiarato era di cancellare tutto quello che era accaduto negli oltre due secoli di inerzia e speculazione fondiaria che hanno stravolto il tessuto della Capitale, per configurare una "Nuova Roma", intervenendo nel nucleo storico della città.

ROMA IN-INTERROTTA? Vitality of the Eternal City

To MAXXI, *Roma interrotta* is the historical and original exhibition project of 1978 that in 2013¹ became part of the Museum's architecture collections. On display again in 2014, the exhibition confirmed the surprising topicality of the original project. In fact, *Roma interrotta* (interrupted Rome), yesterday as today, is an effective mechanism that highlights the extraordinary vitality of the eternal city and shows it is possible to reconnect the relationship between the historical city and the contemporary one in ever-changing ways.

The *Roma interrotta* project, promoted by the Incontri Internazionali d'Arte Association, was exhibited at the Trajan's Market in May 1978². Twelve architects were invited to make proposals to reconfigure the Eternal City, starting from the most famous representation of Baroque Rome, Giovanni Battista Nolli's New Map of Rome, designed and engraved in 1748. This was indeed identified as the last document of a coherent urban design. Architects were actually asked to redesign the development of Rome as if it had been precisely "interrupted" after Nolli's "photographed" state. The explicit objective was to erase everything that in more than two centuries of inertia and land speculation had disrupted the fabric of the Capital, to configure a "New Rome" by intervening in the historic core of the city.



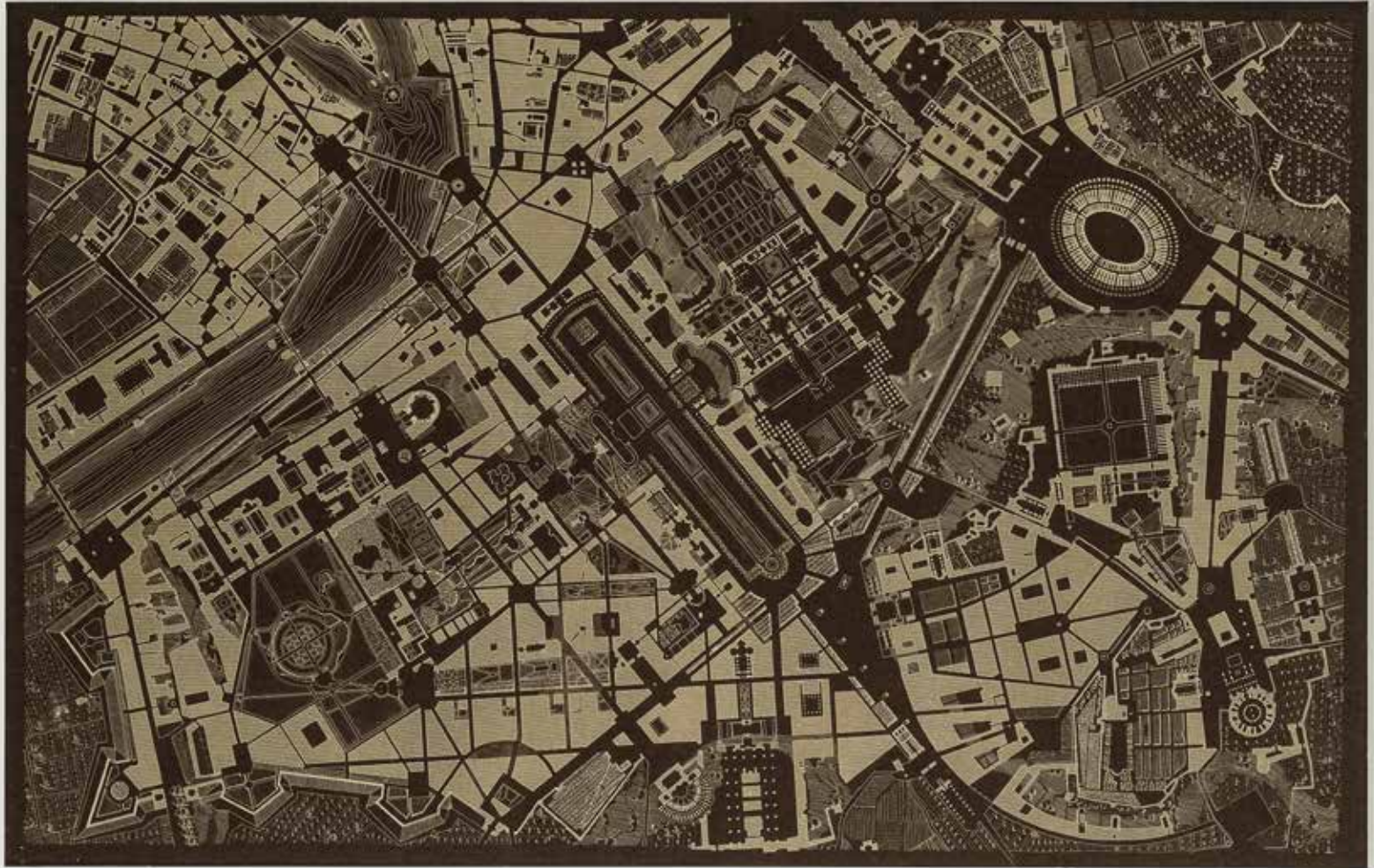
↑ - A

Roma interrotta. Quadro di unione
Interpretazione della Nuova pianta di Roma di Giovanni Battista Nolli
 1978

MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura. Fondo Roma Interrotta

La rimozione immaginaria degli sviluppi degli ultimi 230 anni dell'Urbe (dal 1748 al 1978) ha avuto il merito di aprire al mondo la tematica progettuale tra Roma città storica e Roma città presente. Il collage che nasce dalla ricomposizione della pianta di Roma con i progetti dei 12 architetti, rende evidenti le potenzialità inesprese attraverso nuove suggestioni.

Nel quadro di unione da sinistra a destra e dall'alto verso il basso i settori della Nuova Mappa di Roma sono progettati da Piero Sartogo, Costantino Dardi, Antoine Grumbach, James Stirling, Paolo Portoghesi, Romaldo Giurgola, Robert Venturi, Colin Rowe, Michael Graves, Robert Krier, Aldo Rossi, Leon Krier



↑ - B

Colin Rowe

Roma interrotta. Noli: ottavo settore

1978

MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma.
Collezione MAXXI Architettura. Fondo Roma Interrotta

Roma In-Interrotta?

Vitalità della città eterna

Archivi del MAXXI Architettura -

Museo nazionale delle arti del XXI secolo

Roma In-Interrotta?

Vitality of the Eternal City

Nel suo complesso, il progetto urbano collettivo intendeva sperimentare in chiave teorica e concettuale il rapporto tra l'architettura contemporanea e la morfologia della città storica, tra lo sviluppo incontrollato segnato dagli esiti informi della speculazione e il valore del progetto. "Esercizi dell'immaginazione", come scriveva Giulio Carlo Argan, la cui portata fu compresa appieno negli anni successivi. Al di là dell'effettivo contenuto progettuale delle singole proposte o della inattuabile ricaduta nella realtà urbana, *Roma interrotta* è stata un'operazione culturale molto significativa, confermata da una notevolissima fortuna critica che ha accompagnato le diverse riedizioni della mostra in molti allestimenti internazionali, fino a quello esposto a La Biennale di Venezia del 2008 diretta da Aaron Betsky, dal titolo *Uneternal City. Trent'anni da "Roma interrotta"*³.

Taken as a whole, the collective urban project aimed at experimenting the relationship between contemporary architecture and the morphology of the historic city in a theoretical and conceptual perspective, between an uncontrolled development marked by the shapeless outcomes of speculation and the value of the project. "Exercise of imagination", Giulio Carlo Argan wrote, and his words were fully understood after some years. Aside from the actual design content of the individual proposals or the impracticable repercussions on the urban reality, *Roma interrotta* was a very significant cultural operation. This was confirmed by a major critical success that accompanied the various re-editions of the exhibition in several international venues, up to the one exhibited at the Venice Biennale in 2008 under the direction of Aaron Betsky, entitled *Uneternal City. Thirty years after "Roma interrotta"*³.



↑ - C

Costantino Dardi

Roma interrotta. Sette interventi intorno al tridente

1978

MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma.

Collezione MAXXI Architettura. Fondo Roma Interrotta



Roma In-Interrotta?

Vitalità della città eterna

Archivi del MAXXI Architettura -

Museo nazionale delle arti del XXI secolo

Roma In-Interrotta?

Vitality of the Eternal City

Anche grazie a questo, ossia al fatto che questa esperienza rappresenta una tappa importante della storia dell'architettura e della cultura urbana del secondo Novecento, di cui si sono interessati i più acuti storici e critici di architettura di allora e di oggi⁴, gli elaborati parte della mostra del 1978 sono entrati a far parte delle Collezioni del MAXXI Architettura. Il fondo⁵ raccoglie in oltre cento disegni di grande fascino il pensiero progettuale di alcuni dei più importanti architetti del secolo scorso: Piero Sartogo, Costantino Dardi, Antoine Grumbach, James Stirling, Paolo Portoghesi, Romaldo Giurgola, Robert Venturi, Colin Rowe, Michael Graves, Leon Krier, Aldo Rossi, Robert Krier. Ciascuno di loro ha interpretato uno dei dodici settori della topografia nolliana e, nel collage nato dalla ricomposizione della pianta di Roma con i dodici progetti che ne sono scaturiti, sono emerse letture originali del tessuto storico e nuove possibilità di pensare la città.

Le visioni di una Roma impossibile elaborate dagli architetti sono ovviamente molto diverse, in parte *autoreferenziate*, in parte considerate occasioni per presentare alcune personali teorie. Ad esempio, Piero Sartogo stabilisce un nuovo sistema di relazioni e di segni tra emergenze, tessuto urbano e aree di collisione; Venturi affianca Roma a Las Vegas, Colin Rowe utilizza la tecnica del *collage city*; Aldo Rossi riporta in superficie la Roma sotterranea; Stirling ricomponi frammenti delle sue architetture; Leon Krier disegna prospettive immaginarie di grandi piazze pubbliche; Giurgola densifica l'area dentro le mura aureliane in prossimità delle porte; Antoine Grumbach lavora sulla stratificazione storica dei piani archeologici e storici propri della natura e dell'architettura romana; Paolo Portoghesi reinterpreta la formazione dei tessuti della città come spazi vuoti e cavità naturali ispirate alle forre dei paesaggi laziali.

L'esposizione organizzata dal MAXXI Architettura nel 2014⁶ - che ha riproposto la mostra originaria in tutta la sua completezza con un approccio rigorosamente filologico - ha voluto allestire tutti i documenti presenti nella collezione, nella prospettiva di avviare una riflessione sul significato dell'operazione di allora, sulla sua singolare attualità e per interrogarsi su una possibile riproposizione oggi.

Ma se il progetto del 1978, attraverso la rimozione immaginaria degli sviluppi dell'Urbe tra il 1748 e il 1978, ha avuto il merito di porre in termini di progetto urbano la relazione tra Roma città storica e Roma città presente, oggi la questione richiede di essere affrontata in modo diverso, con un ulteriore e notevole salto di scala: dall'architettura pensata per specifici brani del tessuto consolidato - i dodici settori in cui era stata suddivisa nel 1978 la pianta del Nolli -, alla dimensione metropolitana e territoriale che nel tempo presente corrisponde a una

That experience represented an important stage in the history of architecture and urban culture in the second half of the twentieth century, raising the interest of the most discerning historians and critics of architecture of the time and of today⁴.

The 1978 exhibition works have become part of the MAXXI Architettura Collections. The collection⁵ gathers over one hundred fascinating drawings expressing the design ideas of some of the leading architects of the last century: Piero Sartogo, Costantino

Dardi, Antoine Grumbach, James Stirling, Paolo Portoghesi, Romaldo Giurgola, Robert Venturi, Colin Rowe, Michael Graves, Leon Krier, Aldo Rossi, Robert Krier. Each of them has interpreted one of the twelve sectors of Nolli's topography. The collage resulting from the overlay comparison of the Rome map with the twelve projects enables an original reading of the historical fabric and new possibilities of conceiving the city.

The visions of an impossible Rome elaborated by the architects are obviously very different. Some are self-referenced, others are opportunities to present personal theories. For example, Piero Sartogo introduced a new system of relations and signs across emergencies, urban fabric and collision areas. Venturi likened Rome to Las Vegas, Colin Rowe used the collage city technique; Aldo Rossi brought the underground Rome back to the surface. Stirling recomposed fragments of his architecture. Leon Krier drew imaginary perspectives of large public squares;

Giurgola densified the area inside the Aurelian walls near the doors; Antoine Grumbach worked on the historical stratification of the archaeological and historical levels of Roman nature and architecture; Paolo Portoghesi reinterpreted the formation of the city fabric as empty spaces and natural cavities inspired by the gorges of Lazio's landscapes.

The exhibition organized by MAXXI Architettura in 2014⁶ - which presented the entire original exhibition with a rigorously philological approach - featured all the documents in the collection, with a view to reflecting on the meaning of that experiment, on its unique topicality and wondering about a possible revamping in our times.

However, the 1978 project, through the imaginary removal of the developments of the City between 1748 and 1978, had the merit of framing the relationship between Rome as a historical city and Rome as is today in terms of an urban project. Now, we need to address this topic differently, with a further and significant leap in scale. We should move from the architecture designed for specific parts of the existing fabric - the twelve sectors into which Nolli's plan was divided in 1978 - to the metropolitan and

↖ - D

Robert Venturi

Roma interrotta. From Rome to Las Vegas

1978

MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma.

Collezione MAXXI Architettura. Fondo Roma Interrotta

← - E

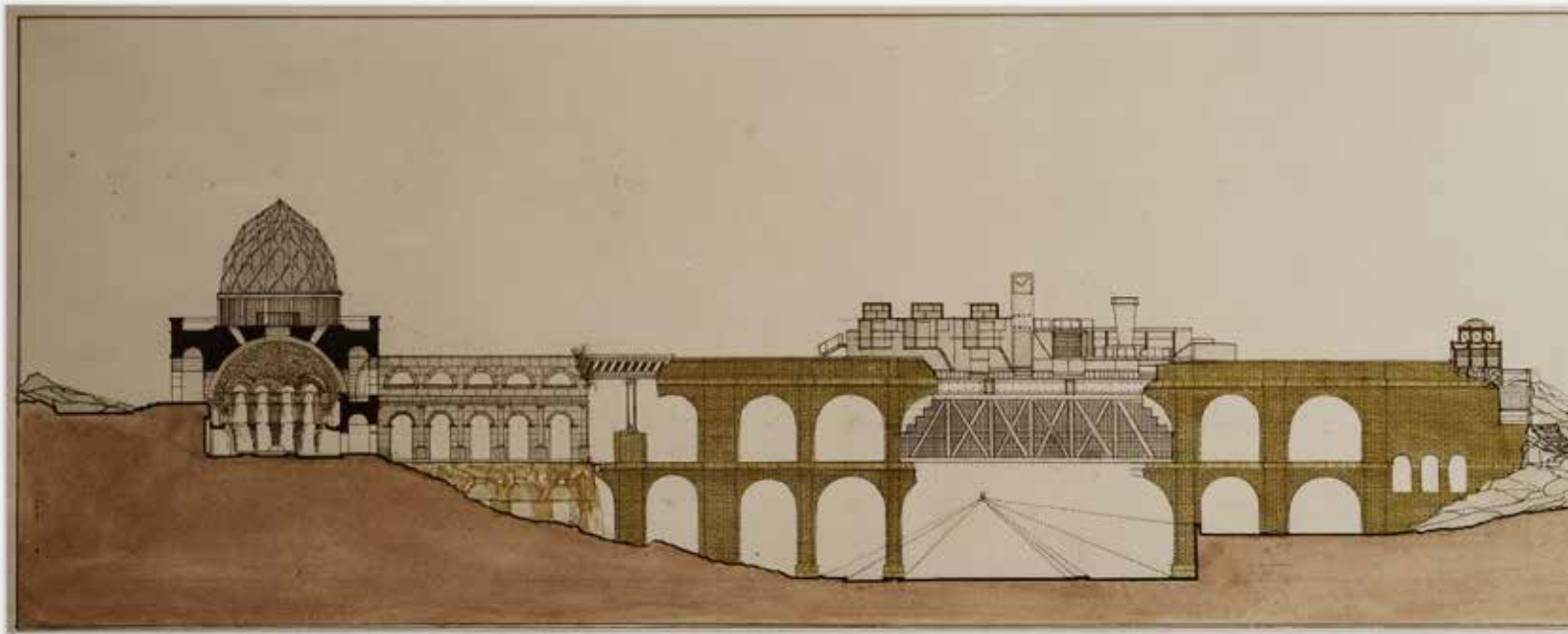
Romaldo Giurgola

Roma interrotta

1978

MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma.

Collezione MAXXI Architettura. Fondo Roma Interrotta



↑ - F

Antoine Grumbach

Roma interrotta. L'architecture au défi
1978MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma.
Collezione MAXXI Architettura. Fondo Roma Interrotta

↗ - G

Michael Graves

Roma interrotta. Porta Maggiore
1978MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma.
Collezione MAXXI Architettura. Fondo Roma Interrotta

Roma In-Interrotta?

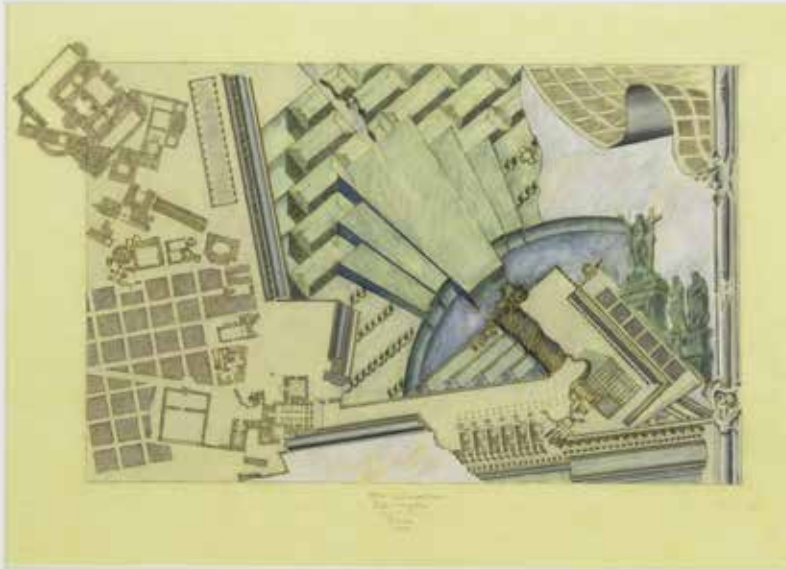
Vitalità della città eterna

Archivi del MAXXI Architettura -

Museo nazionale delle arti del XXI secolo

Roma In-Interrotta?

Vitality of the Eternal City



↑ - H

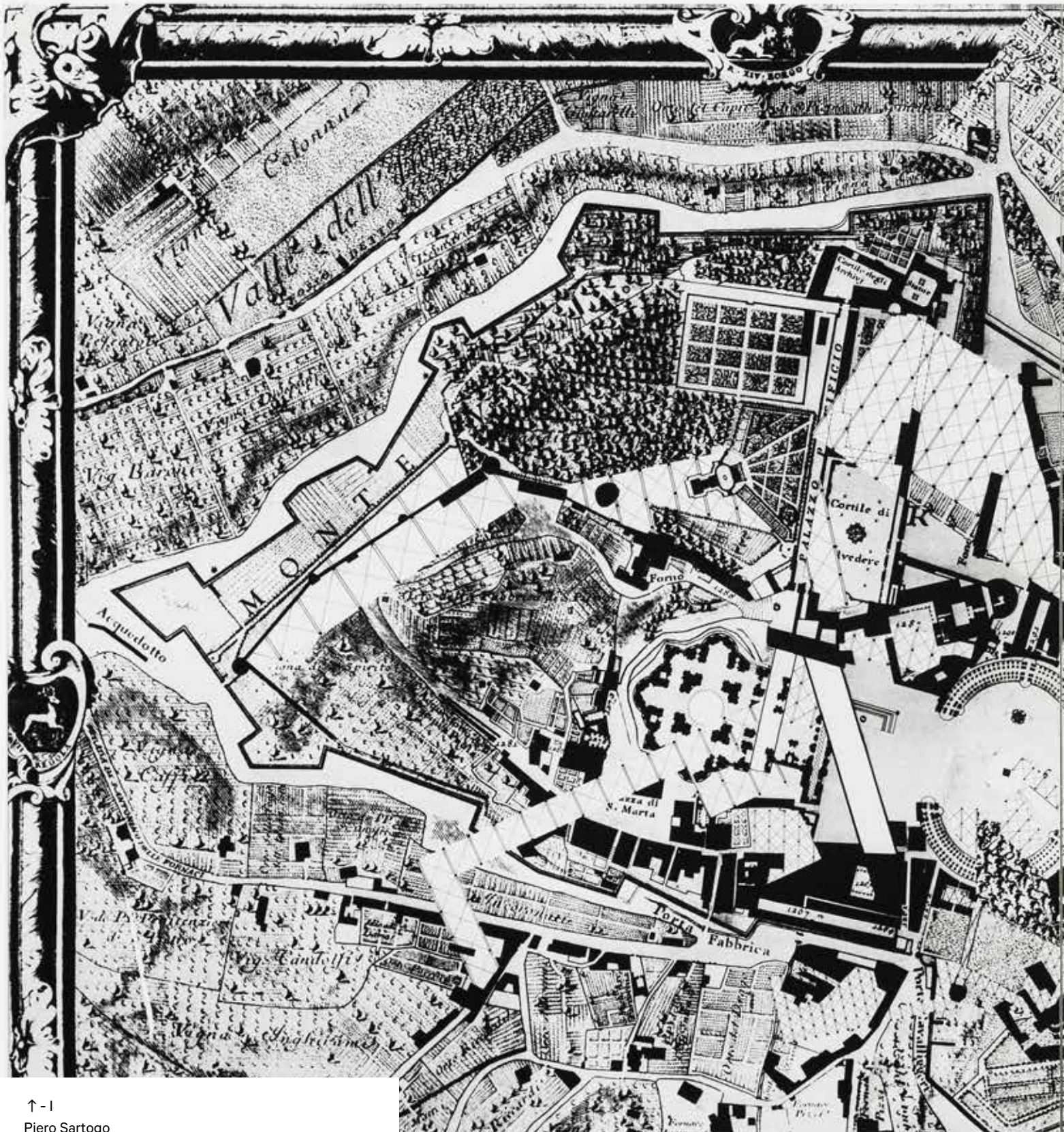
Leon Krier

Roma interrotta. I nuovi centri di rione

1978

MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma.

Collezione MAXXI Architettura. Fondo Roma Interrotta

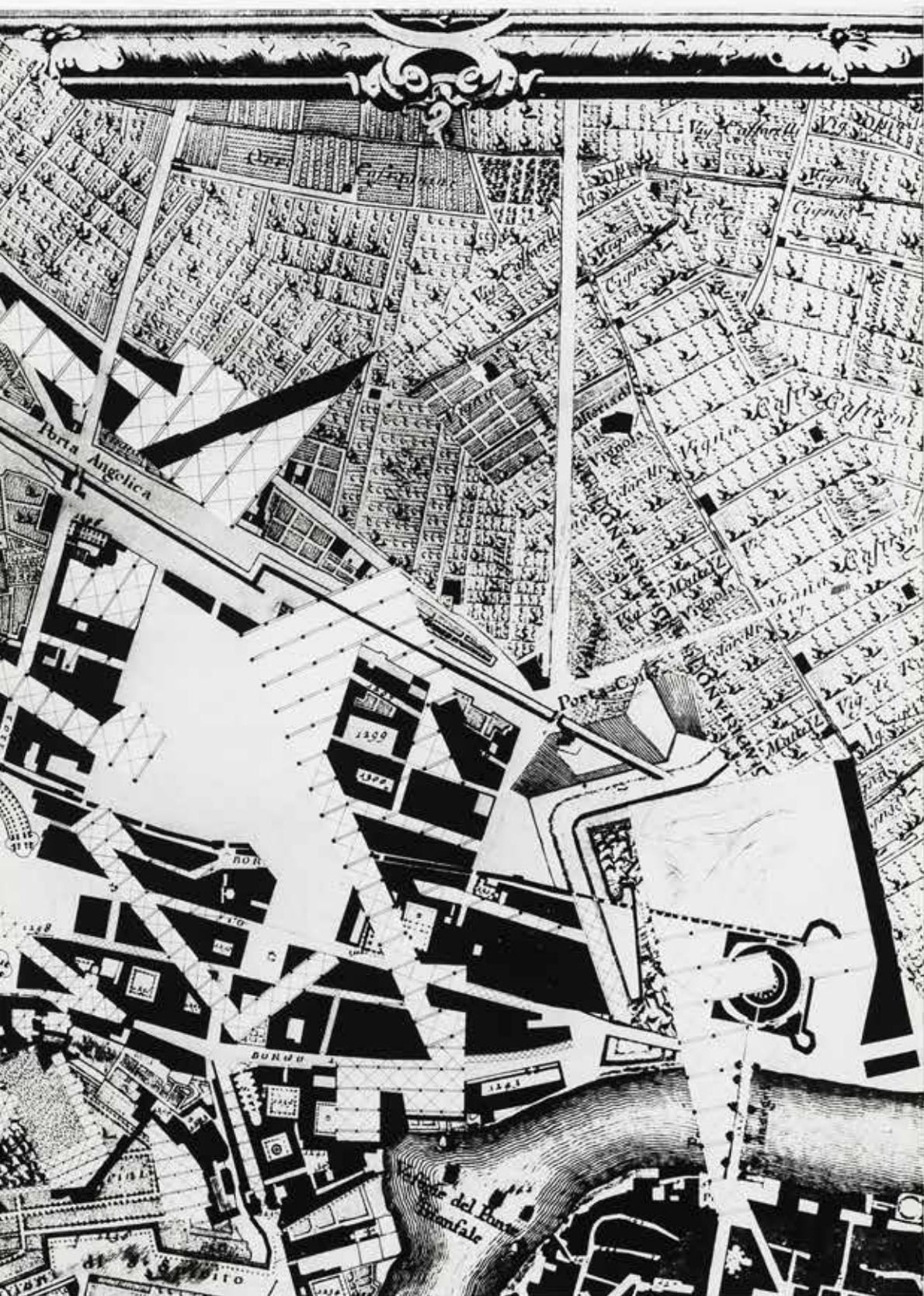


↑ - I

Piero Sartogo
Roma interrotta
1978

MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma.
Collezione MAXXI Architettura. Fondo Roma Interrotta

L'armonia fourieriana nel settore nord ovest nell'area compresa tra il Mausoleo di Adriano, la Valle dell'Inferno e le fornaci, stabilisce il dialogo tra il nuovo ordito e la preesistenza con il metodo della sottrazione. Scava strade-gallerie, connettori di mobilità che penetrano dal Borgo persino in San Pietro



realtà urbana che è extraurbana al tempo stesso. Molti sono gli esempi, soprattutto in ambito europeo, di progetti-laboratorio finalizzati alla prefigurazione futura di un contesto metropolitano. Roma città metropolitana composta da territori carichi di potenzialità ancora inesprese, spesso soffocati da una crescita incongrua, oggetto di punti di vista parziali e periferici, ha quanto mai bisogno di attivare nuovi processi di riflessioni collettive e condivise. L'intenzione di comprendere la realtà deve essere oggi concreta e lontana dai virtuosismi concettuali che quarant'anni fa hanno restituito una Roma irreale, fantastica, visionaria ma destinata a restare sulla carta.

Se nel 1978, infatti, si è tentato di riflettere sulla possibilità di un'urbanistica differente partendo dal rifiuto del reale, oggi proprio il reale, con tutte le sue criticità, deve essere assunto come dato di partenza fondante, come oggetto fisi-

local dimension that simultaneously evokes both an urban reality and an out-of-town image. Especially in a European context, there exist several workshop-projects aimed at the future foreshadowing of a metropolitan context. Rome is a metropolitan city made up of geographic locations with a large untapped potential, often suffocated by an incongruous growth, object of partial and peripheral points of view. More than ever, new collective and shared reflections are needed. Today, the effort to understand reality must be tangible and far from the conceptual virtuosities that forty years ago returned a Rome that was unreal, fantastic, visionary but destined to remain on paper.

In 1978, in fact, we tried to reflect on a possible and different urban planning by rejecting what was already there. Today, the real city, with all its criticalities, should be taken as a starting



LA CASA DEL POPOLO ALLA CONFLUENZA DI DUE STRADE

ROMA INTERROTTA

ARCH. PAOLO PORTOGHESI E ING. VITTORIO GIGLIOTTI

COLLABORATORI: ARCH. M. BERNABO, G. DE BONI, L. MANCINI, M. L. RUSSO, L. NORBERG SCHULZ, M. ALAMANNI, A. MARIAN

Roma In-Interrotta?

Vitalità della città eterna

Archivi del MAXXI Architettura -

Museo nazionale delle arti del XXI secolo

Roma In-Interrotta?

Vitality of the Eternal City

co e concreto di comprensione e di intervento. Insieme al forte legame tra architettura e natura, tra l'ambiente antropizzato e il contesto territoriale originario: il riconoscimento della morfologia dei luoghi rimane sempre l'assunto di partenza di ciascun progetto che voglia misurarsi con la "natura" della città di Roma. Una città che può essere pensata per pieni o per vuoti, nella sua fisicità costruita o negli spazi inconsapevolmente residui o volutamente protetti ma mai a prescindere dalla natura. "A Roma non c'è soltanto il tempo dell'architettura o della storia, ma anche quello della natura, mutevole come il cielo in una giornata di scirocco" ci ricorda sempre Giulio Carlo Argan nella sua prefazione al catalogo della mostra⁷.

Dalla fissità dell'immagine topografica – la pianta del Nolli usata dai dodici protagonisti di *Roma interrotta* – si passa oggi a orizzonti temporali proiettati in avanti: *Roma in-*

point, as a physical and concrete object to understand and act upon. We should emphasize the strong link between architecture and nature, between the man-made environment and the original local context: the morphology of places remains the starting point of each project which seeks to confront itself with the "nature" of the city of Rome. This city can be designed with full or empty spaces, in the wake of its built physicality or spaces that are unconsciously residual or deliberately protected, but are never independent of nature. "In Rome there is not only the time of architecture or history, but also the time of nature, changing like the sky on a Sirocco day", Giulio Carlo Argan reminds us in his preface to the exhibition catalogue⁷.

From the stillness of the topographic image – Nolli's map used by the twelve architects of *Roma interrotta* - to today's time



← - J

Paolo Portoghesi e Vittorio Gigliotti

Roma interrotta

1978

MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma.

Collezione MAXXI Architettura. Fondo Roma Interrotta

↑ - K

Aldo Rossi

Roma interrotta

1978

MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma.

Collezione MAXXI Architettura. Fondo Roma Interrotta

Ricostruzione delle Terme Antonine e dell'antico acquedotto con modernissime apparecchiature di riscaldamento ad uso dei nuovi impianti balneari per svago, amore, ginnastica, con annessi padiglioni in occasione di fiere e mercati



3

nal, topographical, prototypical, typological, symbolical, iconographical and archeological considerations has helped integrate JS projects (also S & G and JS & P projects)³. However there was a larger objective; of achieving with our proposal a similar density of environment to that evolved via history. Thus our *MFA* (Master of Fine Architecture) solution is an alternative to the buildings and surroundings now existing and would, perhaps, accommodate a not dissimilar quantity of working and living areas, institutions and public spaces, etc. Comparison is therefore invited. (figs. 4 and 64).

This "contextural — associational" way of planning is some-

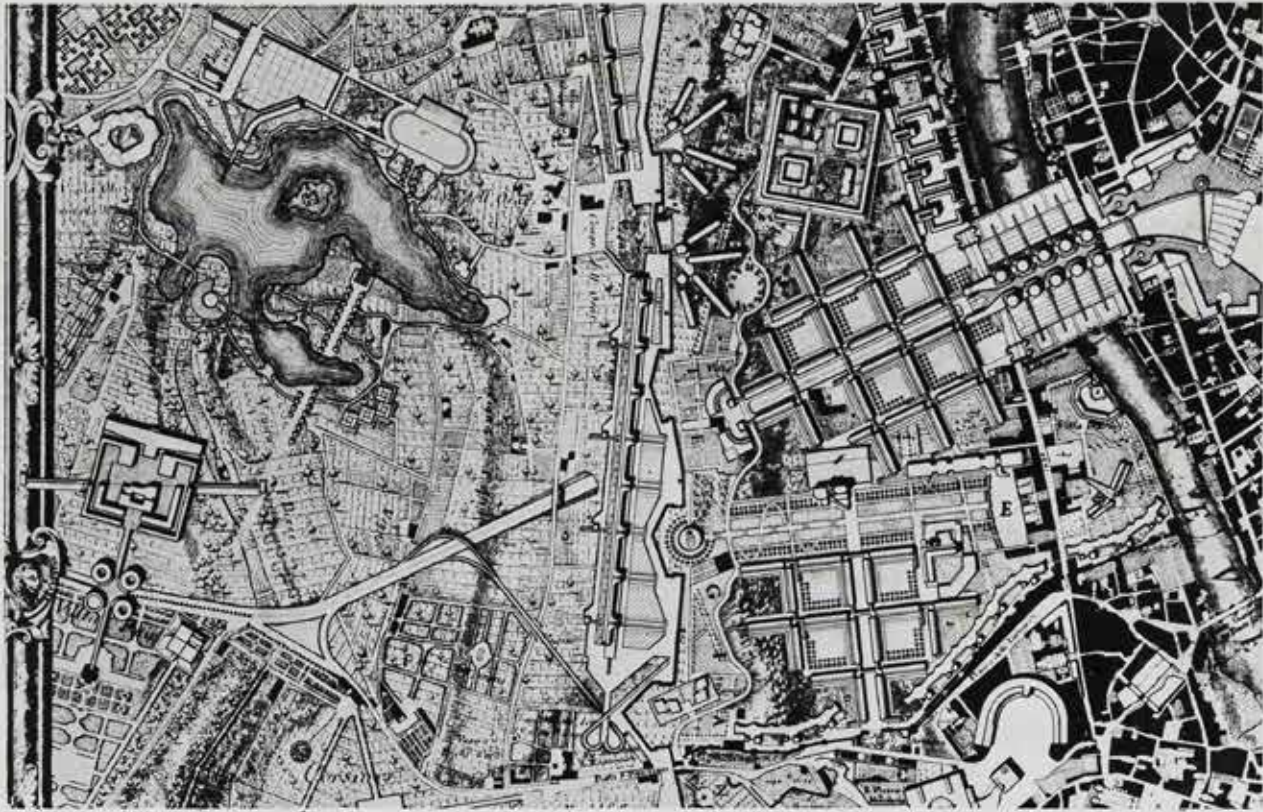
what akin to the historic process (albeit timeless) by which the creation of built form is directly influenced by the visual setting and is a confirmation and a complement to that which exists⁴. This process may be similar to that of "Collage City"⁵, (and the teaching of C. Rowe) and the working method of a few architects (e.g. O.M. Ungers) and stands in comparison to the irrationality of most post-war planning — supposedly "rational" but frequently achieving a reversal of natural priorities. (Surprisingly it's now realised that "New Towns" have a debilitating effect upon old towns which they were intended to enhance by relieving pressure). A typical sequence of "rational" planning is 84

↑ - L

James Stirling
Roma interrotta
 1978

MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma.
 Collezione MAXXI Architettura. Fondo Roma Interrotta

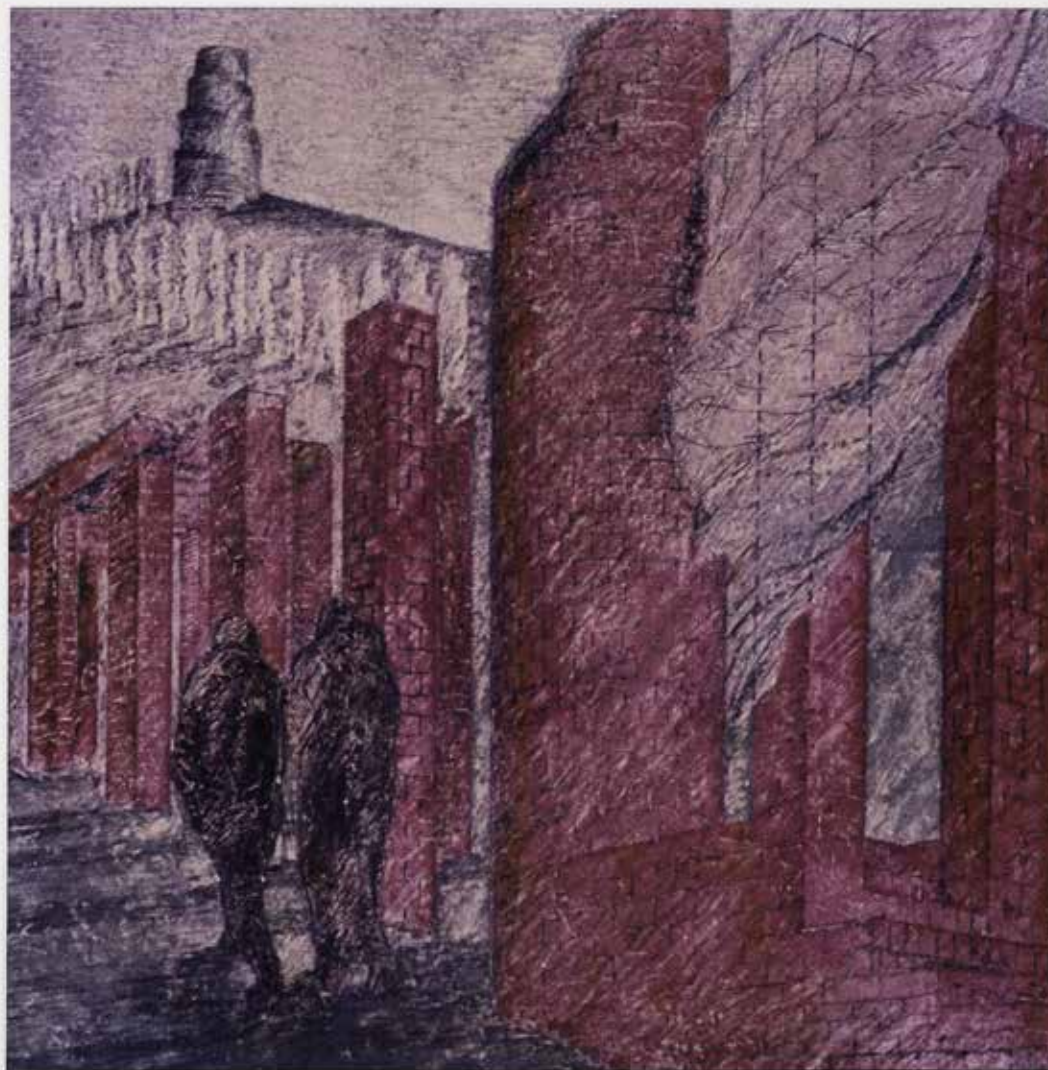
Correzioni alla pianta di Roma del Nolli (la soluzione MAF)



4

firstly the design of sewers/services, "part of the infrastructure", the routing of which dictates the layout of roads. This, in turn, dictates the disposition of buildings and an abject environment results — particularly in relation to housing, the last in the chain of events, which frequently ends up with the budget run out and finance reduced to a minimum. At another level is the post-war destruction by planners⁶ of magnificent 19th-century cities, e.g. Liverpool, Glasgow, Newcastle, all in the name of "progress", which means demolition of "out of date" buildings and replacement with the lethal combination of urban motorways and modern (commercial) architecture here termed "block

modern". (Cf. blockhouse, blockhead, blockbuster, blocked.) Expediency and commercialism corrupt the possibility of quality in urban design and irrational procedures and reverse priorities seem the "stock in trade" of the planning profession. Thus cities have lost their identity and townspeople are numbed with problems of memory while their children grow up in kitschplace and junkland. Disbandment of the planning profession in the UK at least must surely be considered, (with exception perhaps of an honourable role as Conservors of our Resources). Until the last war urban design was relatively well done by serious (i.e. not commercial) architects and it is preferable to return to that situation.



↑ - M

Robert Krier
Roma interrotta
1978

MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma.
Collezione MAXXI Architettura. Fondo Roma Interrotta

Roma In-Interrotta?

Vitalità della città eterna

Archivi del MAXXI Architettura -

Museo nazionale delle arti del XXI secolo

terrotta volgeva criticamente l'attenzione al passato, guardando indietro addirittura di oltre due secoli e Argan scriveva "Roma è una città interrotta perché si è cessato di immaginarla". Oggi è ancora vero, bisogna lavorare sull'immaginazione e coinvolgere gli attori della scena attuale, per prefigurare la Roma del futuro. A questa definizione il MAXXI come Museo di architettura vuole partecipare concretamente, stimolando nuove espressioni contemporanee del pensiero e della creatività. In altri termini esercitando un'attenzione permanente alle trasformazioni e al futuro della sua città.

Roma In-Interrotta?

Vitality of the Eternal City

horizons projected forward: Roma interrotta critically turned its attention to the past, looking back by more than two centuries.

Argan wrote "Roma è una città interrotta perché si è cessato di immaginarla" (Rome is an interrupted city because we have ceased to imagine it). This is still true. We must use our imagination and involve the current players, to predict the Rome of the future. MAXXI, as a Museum of Architecture, wishes to participate in this exercise quite tangibly, by stimulating new contemporary expressions of thought and creativity. In other words, by paying constant attention to the transformations and future of its city.

1- Il fondo comprende i 122 elaborati prodotti nel 1978 dai dodici architetti chiamati a partecipare a *Roma interrotta*. È stato donato da Gabriella Buontempo, segretario di Incontri internazionali d'arte, e Piero Sartogo, ideatore del progetto.

2- L'allestimento originario di *Roma interrotta* ai Mercati Traianei è stato definito a suo tempo da Bruno Zevi un "inno all'effimero, salutare fra tanta sciroccosa eternità".

3- Dopo il primo allestimento ai Mercati Traianei, la mostra del 1978 fu successivamente esposta in altre dieci prestigiose sedi nel mondo fino a giungere nel 2008 alla Biennale di Venezia.

4- Nella ricca bibliografia relativa all'esperienza di *Roma interrotta* figurano, tra gli altri: M. Manieri Elia, *Giochiamo a fare Roma*, in: "Paese Sera", 21 maggio 1978; G. Muratore, *Dodici architetti ai mercati traianei. Giocando con Roma*, in: "La Repubblica", 21-22 maggio 1978, p. 13; F. Dal Co, *La mostra "Roma interrotta": un'occasione per progettare la città*, in: "Rinascita", n. 27, 7 luglio 1978, p. 40; AA.VV., *Roma interrotta*, catalogo della mostra (Roma, Mercati Traianei 1978), Officina Edizioni, Roma 1978; G. C. Argan, *Le mappe del desiderio: proposte di architettura per una Roma diversa*, in: "Modo", n. 13, ottobre 1978, pp. 39-42; F. Dal Co, *Roma interrotta*, in: "Oppositions", n. 12, 1978, pp. 109-118; T. A. Marder, *Roma interrotta: modern architects on Nolli*, in: "Architectural Review", vol. CLXIV, n. 978, UK 1978; L. Thermes, "Roma interrotta": dodici interventi sulla pianta del Nolli, in: "Controspazio", n. 4, luglio-agosto 1978; B. Zevi, *Roma se la facessimo oggi*, in: "L'Espresso", n. 21, anno XXIV, maggio 1978, pp. 110-111; AA.VV., *Roma interrotta*, in: "AD Architectural Design", vol. 49, n. 3-4 numero monografico, Londra 1979; A. Saggio, "Roma ininterrotta". *La permanenza dell'immagine e della spazialità della Roma del XVIII secolo nelle ricerche architettoniche contemporanee*, in: "Giambattista Nolli, Imago Urbis, and Rome", Studium Urbis, Roma 2003; A. Betsky, *Roma re-interrotta: verso un'archeologia critica*, "Roma interrotta", in: A. Camiz (a cura di), *Out there: Architecture Beyond Building*, catalogo della XI Mostra internazionale di architettura (Venezia, 14 settembre - 23 novembre 2008), Marsilio, Venezia 2008; AA.VV., *Roma interrotta. Dodici interventi sulla Pianta di Roma del Nolli nelle collezioni del MAXXI Architettura*, Johan & Levi editore, Monza 2014.

5- Cfr. M. Guccione (a cura di), *MAXXI Architettura. Catalogo delle Collezioni*, Quodlibet, Macerata 2015.

6- Oltre alle 122 tavole relative ai progetti di *Roma interrotta*, il MAXXI Architettura nel 2012 ha acquisito, grazie alla generosità di Gabriella Buontempo e Piero Sartogo, numerosi materiali documentari relativi alla mostra, in occasione della donazione dell'Archivio e della Biblioteca degli Incontri Internazionali d'Arte. All'interno dell'Archivio degli Incontri, che consta di oltre 100.000 documenti tra fotografie, video, corrispondenza, manifesti, inviti e appunti, è infatti presente un importante nucleo riguardante la mostra e il suo fortunato percorso espositivo nel tempo.

7- Cfr. G. C. Argan, *Prefazione*, in: AA.VV., *Roma interrotta*, op. cit., pp. 11-12.

1- The collection includes 122 works made in 1978 by the twelve architects called upon to participate in *Roma interrotta*. Gabriella Buontempo, secretary of Incontri internazionali d'arte, and Piero Sartogo, author of the project, donated it.

2- Bruno Zevi defined the original installation of Roma interrotta at the Trajan's Markets as a "hymn to the ephemeral, healthy among so much syrupy eternity".

3- After the first installation at the Trajan's Markets, the 1978 exhibition was subsequently exhibited in another ten prestigious venues around the world until it reached the Venice Biennale in 2008.

4- The many references on *Roma interrotta* include, amongst others: M. Manieri Elia, *Giochiamo a fare Roma*, in: "Paese Sera", 21 May; G. Muratore, *Dodici architetti ai mercati traianei. Giocando con Roma*, in: "La Repubblica", 21-22 May 1978, p. 13; F. Dal Co, *La mostra "Roma interrotta": un'occasione per progettare la città*, in: "Rinascita", n. 27, 7 July 1978, p. 40; AA.VV., *Roma interrotta*, exhibition catalog (Rome, Trajan's Markets 1978), Officina Edizioni, Rome 1978; G. C. Argan, *Le mappe del desiderio: proposte di architettura per una Roma diversa*, in: "Modo", n. 13, October 1978, pp. 39-42; F. Dal Co, *Roma interrotta*, in: "Oppositions", n. 12, 1978, pp. 109-118; T. A. Marder, *Roma interrotta: modern architects on Nolli*, in: "Architectural Review", vol. CLXIV, n. 978, UK 1978; L. Thermes, "Roma interrotta": dodici interventi sulla pianta del Nolli, in: "Controspazio", n. 4, July-August 1978; B. Zevi, *Roma se la facessimo oggi*, in: "L'Espresso", n. 21, year XXIV, May 1978, pp. 110-111; AA.VV., *Roma interrotta*, in: "AD Architectural Design", vol. 49, n. 3-4 monographic issue, London 1979; A. Saggio, "Roma ininterrotta". *La permanenza dell'immagine e della spazialità della Roma del XVIII secolo nelle ricerche architettoniche contemporanee*, in: "Giambattista Nolli, Imago Urbis, and Rome", Studium Urbis, Rome 2003; A. Betsky, *Roma re-interrotta: verso un'archeologia critica*, "Roma interrotta", in: A. Camiz (edited by), *Out there: Architecture Beyond Building*, Catalog of the XI International Architecture Exhibition (Venice, 14 September - 23 November 2008); Marsilio, Venice 2008; AA.VV., *Roma interrotta. Dodici interventi sulla Pianta di Roma del Nolli nelle collezioni del MAXXI Architettura*, Johan & Levi editore, Monza 2014.

5- See M. Guccione (edited by), *MAXXI Architettura. Catalogo delle Collezioni*, Quodlibet, Macerata 2015.

6- In addition to the 122 drawings relating to the projects of *Roma interrotta*, MAXXI Architettura in 2012 acquired, thanks to the generosity of Gabriella Buontempo and Piero Sartogo, numerous documentary materials relating to the exhibition thanks to the donation of the Archive and Library of Incontri Internazionali d'Arte. The Archivio degli Incontri, consisting of over 100,000 documents including photographs, videos, correspondence, posters, invitations and notes, includes an important nucleus concerning the exhibition and its successful display over time.

7- See G. C. Argan, *Prefazione*, in: AA.VV., *Roma interrotta*, op. cit., pp. 11-12.

Margherita Guccione

Architetto, Direttore MAXXI Architettura -
Museo nazionale delle arti del XXI secolo
Roma

Architect, Director of MAXXI Architecture -
National Museum of XXI Century Arts
Rome

Manuela Cacioli

ARCHIVI TRA MEMORIA E CERTEZZA DEL DIRITTO

Archivio Storico della Presidenza della Repubblica

Un'ottima definizione di documento è quella contenuta nel *Grande dizionario della lingua italiana* di Salvatore Battaglia: "ogni mezzo che consente di tramandare la memoria di un fatto provandone l'esattezza e le modalità" (atto giuridico). Ma anche "testimonianza che, appartenendo a un dato ambiente, o documento, o civiltà, ne è espressione e in qualche modo lo rappresenta e consente di conoscerlo". E ancora "qualunque oggetto materiale che può essere usato come strumento di studio, di consultazione, di indagine o come sussidio per determinate ricerche".

Poiché l'archivio è il complesso di documenti prodotti o comunque acquisiti durante lo svolgimento della propria attività da magistrature, organi e uffici dello Stato, da enti pubblici e istituzioni private, da famiglie e da persone, è evidente che prima di affrontare uno studio per un progetto architettonico o un restauro sarà indispensabile effettuare una ricerca tra i documenti prodotti dagli uffici o dalle persone che hanno avuto la competenza su quel determinato affare per ricostruirne l'evoluzione storica.

Per quanto riguarda gli interventi di modifica o di restauro sul complesso del Quirinale e delle Tenute, l'Archivio storico della Presidenza della Repubblica conserva scarsa documentazione del periodo monarchico. Una delle grandi passioni di Vittorio Emanuele II – i cavalli – portò al primo intervento architettonico effettuato dai Savoia: le nuove Scuderie sabaude,

THE ARCHIVES BETWEEN MEMORY AND LEGAL CERTAINTY

An excellent definition of document is given in the *Grande dizionario della lingua italiana* (Great Dictionary of the Italian Language) by Salvatore Battaglia: "any means that allows the memory of a fact to be handed down, proving its exactness and modality" (legal act). But also a "testimony that, belonging to a given environment, or document, or civilization, is an expression of it and in some way represents it and allows us to get to know it". And again "any material object that can be used as a tool for study, consultation, investigation or as an aid for certain research".

An archive is a set of documents produced or acquired during the performance of their duties by magistrates, state bodies and offices, public bodies and private institutions, families and individuals. Hence, before embarking on a study for an architectural or restoration project, it is essential to search through the documents produced by the offices or by those who were responsible for that particular activity in order to reconstruct its historical evolution.

As for changes or restoration works on the complex of the Quirinale and the Tenute, the Historical Archive of the Presidency of the Republic retains few documents from the monarchic period. One of Vittorio Emanuele II's great passions - horses - led to the first

→ - A

Mostra dei Bronzi di Riace al Quirinale

Giugno 1981

Archivio Storico della Presidenza della Repubblica, Archivio fotografico

Sopralluogo del Presidente Sandro Pertini alla Vetrata durante l'allestimento della Mostra



il cui progetto fu affidato nel 1874 all'architetto Antonio Cipolla sacrificando il cosiddetto *Giardino dabbasso*.

La trasformazione del Palazzo papale in Reggia avvenne con Umberto e Margherita dal 1878 con arredi provenienti dalle Regge degli Stati preunitari.

Nel 1900 salirono al trono Vittorio Emanuele III ed Elena del Montenegro. La nuova regina, poco amante del lusso e delle feste, scelse insieme al consorte di abitare nella Palazzina del Fuga – realizzata nel 1732 – invece che nel piano nobile del Palazzo.

I reali avevano quattro figli e le loro esigenze comportarono alcuni interventi. Si effettuò la sopraelevazione dell'intera *Manica Lunga* e, per la necessità di dotare l'edificio di un corridoio chiuso che collegasse internamente il Palazzo con la Palazzina, il secondo loggiato sul giardino venne parzialmente murato.

Nel 1910 abbiamo notizia dell'allestimento del Salone degli Svizzeri (l'odierno Salone dei Corazzieri) “per ordine di S.M. la Regina (...) ad uso sala di pattinaggio” e un Decreto della Divisione III del luglio 1911 registrò le spese sostenute “per la manutenzione del pavimento”. Nel novembre 1912 la Regina Elena richiese “d'impiantare subito il gioco del *Lawn Tennis* nel Salone dei Corazzieri”. Ancora negli stessi anni si creò nei Giardini un piccolo canale per far giocare i principini con sandali e barchette. Importanti lavori furono effettuati al Quirinale per la visita di Hitler a Roma nel maggio 1938. Si allestirono gli appartamenti per l'ospite nella parte sottostante la Torre dell'orologio e dal novembre 1937 si stilano relazioni su alcuni progetti di ampliamento di parti del Palazzo: al piano nobile un raddoppiamento del Salone da ballo e della Galleria; al piano terreno la creazione di un grande magazzino per le argenterie e le cristallerie e il raddoppiamento dello Scalone d'onore; la costruzione di nuove, grandi cucine al sotterraneo. Tutti questi progetti non furono realizzati.

Con la Repubblica, un Decreto di Luigi Einaudi del 1949 esplicitò i rapporti obbligatori con il Genio Civile, ufficio deputato alla manutenzione straordinaria degli immobili pubblici. Ecco dunque la novità fondamentale: non ci sarebbero più state decisioni arbitrarie sul patrimonio immobiliare, ma preventive autorizzazioni richieste alle autorità competenti.

Durante il settennato Einaudi, interventi massicci si effettuarono nella Tenuta di Castelporziano, acquistata dai Savoia per le loro battute di caccia e gravemente danneggiata dalla guerra. Einaudi, che durante i suoi soggiorni in Tenuta preferiva non alloggiare nell'edificio principale, il Castello, fece costruire la piccola Villa Belvedere, poi chiamata Villa delle Ginestre.

architectural intervention carried out by the Savoia family: the new Stables of the Savoia family, whose project was entrusted to Antonio Cipolla in 1874, sacrificing the so-called *Dabbasso Garden*.

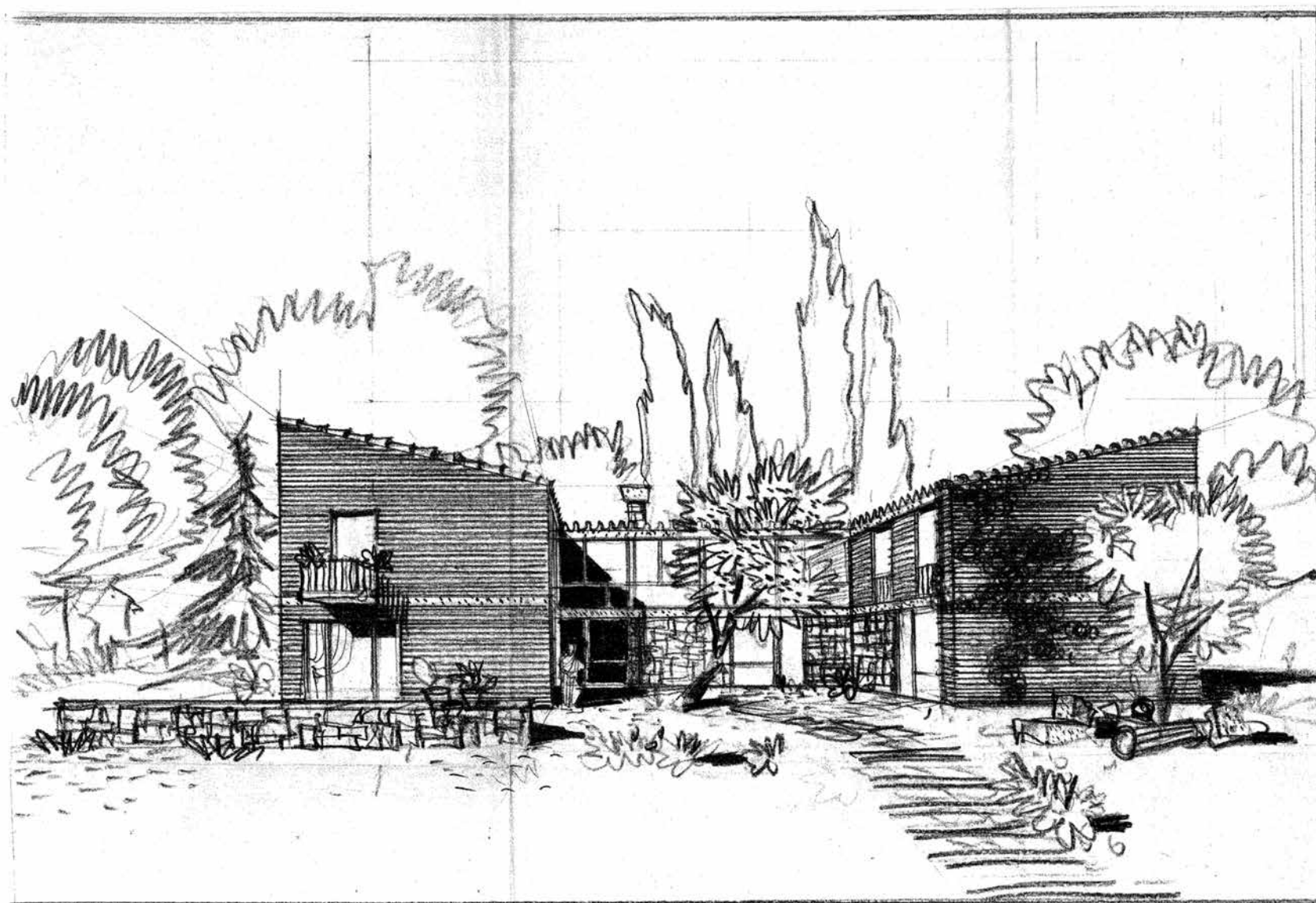
The transformation of the Papal Palace into a Royal Palace occurred with Umberto and Margherita, starting from 1878. The furnishings came from the Royal Houses of the pre-unification States.

In 1900, Vittorio Emanuele III and Elena of Montenegro ascended the throne. The new queen did not have a passion for luxury and parties. Together with her husband, they decided to live in the Palazzina del Fuga - built in 1732 - instead of the main floor of the Palace.

The royal family had four children and their needs required some action. The entire *Manica Lunga* was raised. Due to the need to provide the building with a closed corridor that would connect the Palace with the Palazzina, the second loggia on the garden was partially walled up.

In 1910, the Salone degli Svizzeri (today's Salone dei Corazzieri) was set up “by order of H.M. the Queen (...) to be used as a skating room” and a Decree of Division III of July 1911 recorded the costs incurred “for the maintenance of the floor”. In the same years, a small canal was created in the Giardini to allow the princes to play with sandals and boats. Major work was carried out at the Quirinale on the occasion of Hitler's visit to Rome in May 1938. The apartments for guests were set up below the Torre dell'Orologio (Clock Tower). Since November 1937, reports have been drawn up on some plans to extend parts of the Palace: on the main floor, to double the Ballroom and the Gallery; on the ground floor, to create a large warehouse for silverware and glassware and double the Scalone d'Onore (Staircase of Honor); and new, large kitchens in the basement. All these projects were never completed.

With the Republic, a 1949 decree by Luigi Einaudi set out the statutory relations with the Civil Engineers, the office responsible for the extraordinary maintenance of public buildings. This was a major change: there would no longer be arbitrary decisions on the real estate assets because it was necessary to obtain prior authorizations from the competent authorities. During the seven-year Presidency of Einaudi, massive interventions were made in the Castelporziano Estate, that the Savoia family had bought for their hunting trips. Castelporziano had been seriously damaged by the war. When Einaudi spent his time in the estate, he preferred not to stay in the main building, the Castello (Castle). He ordered the construction of the small Villa Belvedere, later called Villa delle Ginestre.



↑ - B

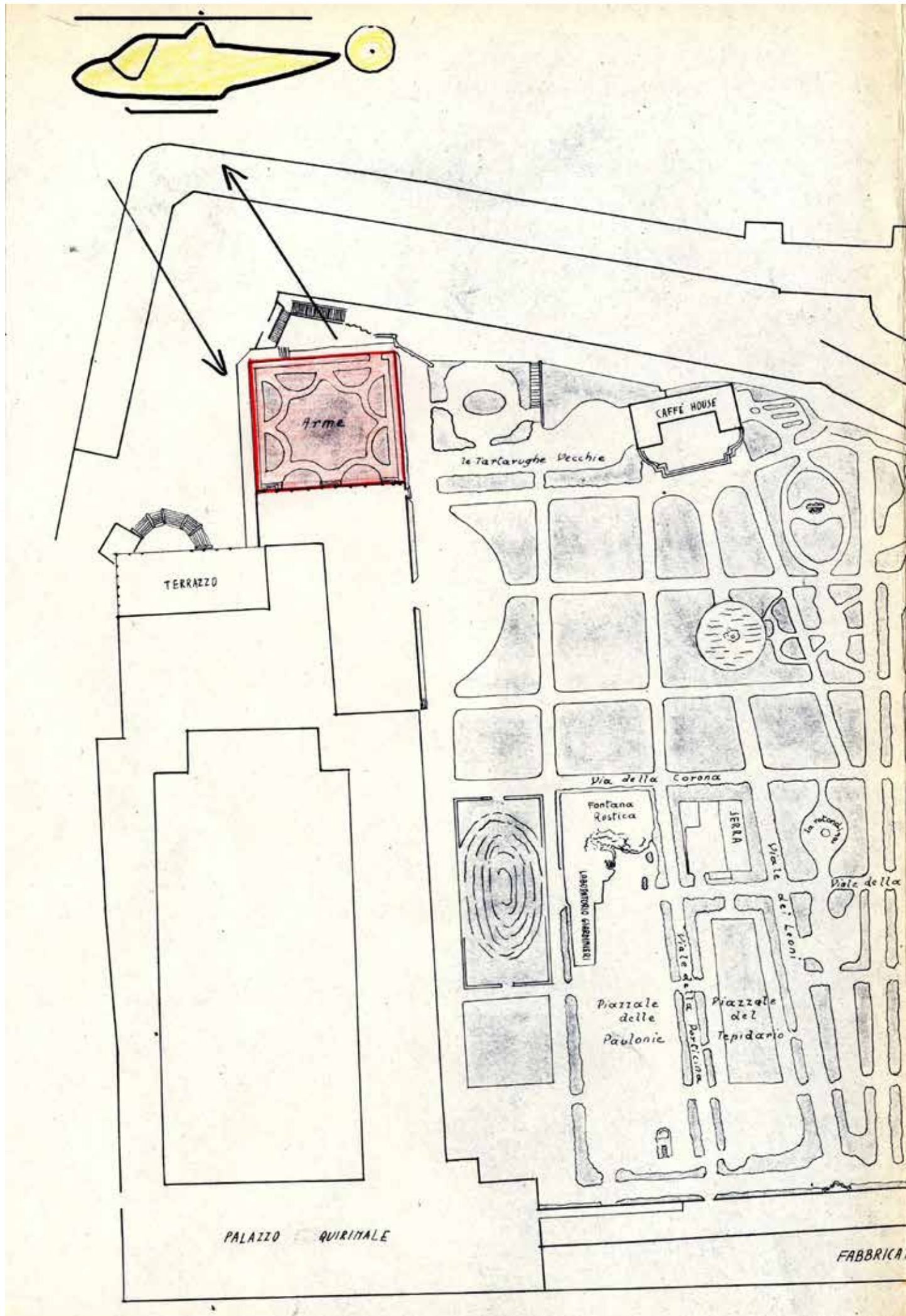
Studio Monaco-Luccichenti

Villa delle Ginestre

Castelporziano, 1955-57

Archivio Storico della Presidenza della Repubblica, Archivio fotografico

Progetto di ampliamento della Villa durante la Presidenza Gronchi



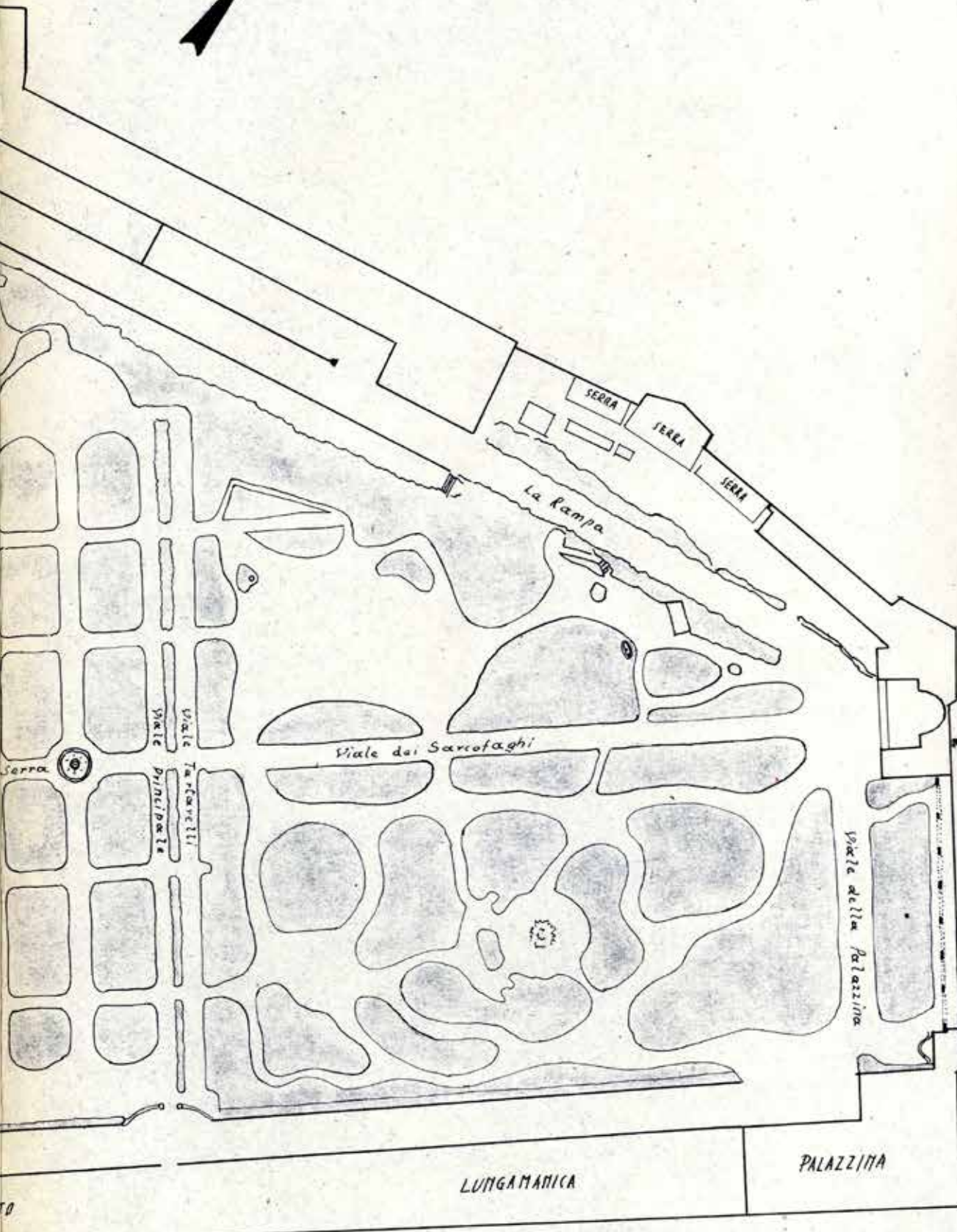
→ - C
Giardini del Quirinale
 1974

Archivio Storico della Presidenza della Repubblica, Archivio fotografico

Pianta dei Giardini con l'individuazione della zona nel lato nord destinata alla realizzazione dell'eliporto

GIARDINO DEL QUIRINALE

SCALA 1:1000



Nel 1957 una legge ampliò i beni della dotazione presidenziale aggiungendovi la Tenuta di San Rossore in Toscana e Villa Rosebery a Napoli. Per questo, nel corso del mandato del Presidente Giovanni Gronchi vennero redatte le nuove *Testimoniali di Stato*. Il complesso del Quirinale e le Tenute furono oggetto in quegli anni di importanti lavori di restauro e abbellimento. A questo fine Gronchi si avvale della consulenza dell'architetto Chiara Briganti e dello studio degli architetti Vincenzo Monaco e Amedeo Luccichenti. Di notevole pregio fu il restauro della Fontana dell'Organo con la riattivazione dei giochi d'acqua. A Castelporziano si realizzò l'ampliamento di Villa delle Ginestre secondo i progetti di Luccichenti e Monaco, la costruzione di un grande chalet a mare in legno, sulla spiaggia delle "Riserve Nuove", oggi perduto e lavori al Castello con la creazione di alcune foresterie.

A Villa Rosebery furono realizzati lavori di risanamento della Grande Foresteria, della Palazzina Borbonica e della Piccola Foresteria a mare, i principali edifici sparsi nel magnifico parco di circa 70 ettari.

Nella Tenuta di San Rossore si ricostruì la Villa del Gombo, destinata a residenza del Capo dello Stato, ancora secondo i progetti dello studio Monaco-Luccichenti. I ripetuti bombardamenti avevano infatti completamente distrutto la ex Villa Reale. Il progetto della nuova Villa era molto diverso rispetto ai fabbricati della Tenuta di fine Ottocento: di forma quadrata e vuota al centro, posta su un piano rialzato come una grande palafitta, accessibile da tre rampe, ricevette consensi ma anche molte critiche dai più tradizionalisti.

Nel biennio della Presidenza Segni 1962-1964 si realizzarono nuove garitte in travertino ai lati della porta principale sulla piazza del Quirinale, opera del Maderno. Si decise inoltre di issare la bandiera tricolore sul balcone prospiciente la piazza: a tal fine la medesima Soprintendenza predispose i progetti per l'esecuzione dell'opera.

Il lavoro più rilevante a Palazzo durante la Presidenza di Giuseppe Saragat fu la ristrutturazione del Torrino all'interno del quale, con una colazione in onore del Generale de Gaulle il 29 maggio 1967, venne inaugurata la sala da pranzo del Belvedere.

La Tenuta di Castelporziano aumentò in quegli anni la sua funzione di rappresentanza perché Saragat vi risiedette quasi stabilmente, ricevendo anche capi di Stato in visita in Italia. In una zona non arborea della Tenuta si costruì un eliporto, che entrò in funzione in occasione della breve visita del Presidente americano Johnson nel dicembre 1967.

Durante il settennato del Presidente Giovanni Leone (1971-1978) la principale novità realizzata a Palazzo fu la costru-

In 1957, a law expanded the presidential endowment by adding the San Rossore Estate in Tuscany and Villa Rosebery in Naples. This is why, under Giovanni Gronchi's Presidency, the new *Testimoniali di Stato* (State Testimonials) were drawn up. In those years, the complex of the Quirinale and the Tenute underwent major restoration and embellishment works. To this end, Gronchi availed himself of the advice offered by architect Chiara Briganti and by Vincenzo Monaco and Amedeo Luccichenti. The restoration of the Fontana dell'Organo (Fountain of the Organ) with the reopening of its water games was of great value. In Castelporziano, Villa delle Ginestre was enlarged according to the plans of Luccichenti and Monaco. A spacious wooden chalet by the sea was built on the beach of "Riserve Nuove" (New Reserves), which is now lost, and a number of guest quarters were created at the Castello.

At Villa Rosebery, the Grande Foresteria (Large Guest House), the Palazzina Borbonica (Borbonic Palace) and the Piccola Foresteria at sea (Small Guest House by the Sea) - namely the main buildings scattered in a magnificent park of about 70 hectares - were refurbished.

In the San Rossore Estate, Villa del Gombo was rebuilt. It was destined to be the residence of the Head of State, according to the plans of the Monaco-Luccichenti firm. The repeated bombings had in fact completely destroyed the former Villa Reale. The design of the new Villa was very different from the buildings of the estate at the end of the nineteenth century: square in shape and empty in the center, placed on a raised floor like a large stilts, accessible by three ramps. It was well received by many but also criticized by the most traditionalists.

In the two-year period of the Segni Presidency (1962-1964), Maderno built new travertine watchtowers on the sides of the main door in Piazza del Quirinale. Also, they decided to hoist the Italian flag on the balcony overlooking the square: to this end, the Superintendence prepared the executive projects.

During Giuseppe Saragat's presidency, the most important work at the Palace was the restoration of the Torrino. The Belvedere's dining room was inaugurated with a lunch to for General de Gaulle on 29 May 1967.

In those years, the Tenuta di Castelporziano was increasingly used for representation purposes because Saragat lived there most of the time and received Heads of State visiting Italy. A heliport was built in a non-arboreal area of the estate. It started operating during the brief visit of the American President Johnson in December 1967.

→ - D

Studio Monaco-Luccichenti
Villa del Gombo
1955-60

Archivio Storico della Presidenza della Repubblica, Archivio fotografico

La nuova Villa nella Tenuta di San Rossore in Toscana, ricostruita durante la Presidenza Gronchi su progetto di Monaco-Luccichenti

zione nel 1975 di una pista di atterraggio per elicotteri nell'angolo nord dei Giardini, dietro il Torrino. Si dovettero sacrificare siepi dei bossi, colture floreali e alcuni palmizi; anche le balaustre in marmo furono sostituite con altre in ferro e mobili. Altro lavoro di grande rilevanza effettuato nel compendio del Quirinale fu il ripristino del cortile della Panetteria com'era in età pontificia, attraverso la demolizione dell'edificio detto "Cavallerizza" edificato nel 1908. Infine, in questi anni si identificarono al piano nobile del Palazzo i locali dove erano collocate le carceri papali, connesse alla presenza dei Tribunali ecclesiastici.

La famiglia Leone frequentava assiduamente la Tenuta di Castelporziano e qui vennero ricevuti anche alcuni capi di Stato. Per questo fin dal 1972 si effettuarono lavori di ampliamento di Villa delle Ginestre. Anche nella quiete di San Rossore la famiglia Leone soggiornò frequentemente. Donna Vittoria riorganizzò personalmente gli arredi della Villa del Gombo e abbellì le stanze con oggetti di pregio.

Il Presidente Leone, pur essendo napoletano, soggiornò raramente a Villa Rosebery. Tuttavia vennero compiuti

During the seven-year term of President Giovanni Leone (1971-1978), the main novelty realized at the Palazzo was the construction of a helicopter landing strip in the northern corner of the Giardini, behind the Torrino, in 1975. They had to sacrifice boxwood hedges, flower crops and some palms; movable iron balustrades replaced marble balustrades. Another important work in the Quirinale complex was the restoration of the cortile della Panetteria (courtyard of the Bakery) as it was in the pontifical age. They demolished the building known as the "Cavallerizza", built in 1908. Finally, in those years they identified on the main floor of the Palace the premises where the papal prisons were located, which were connected to the ecclesiastical Courts.

The Leone family visited the Castelporziano estate regularly and several heads of state were received there. For this reason, since 1972, work has been carried out to enlarge Villa delle Ginestre. The Leone family stayed frequently even in the quiet of San Rossore. Donna Vittoria personally reorganized the furnishings of Villa del Gombo and embellished the rooms with valuable objects.





↑ - E
La settecentesca Coffee-House nei Giardini del Quirinale
Roma
Archivio Storico della Presidenza della Repubblica,
Archivio fotografico

↑ - F
La Palazzina Borbonica nel parco di Villa Rosebery
Napoli
Archivio Storico della Presidenza della Repubblica,
Archivio fotografico

nella Residenza alcuni importanti lavori straordinari, come il ripristino della facciata esterna e degli ambienti interni della Palazzina Borbonica e il restauro della fatiscente Casina a mare.

Durante la Presidenza di Sandro Pertini si svolsero al Quirinale molti lavori di straordinaria manutenzione: tra i principali – sempre a cura della Soprintendenza ai Beni ambientali e architettonici del Lazio – il restauro della Porta principale sulla piazza e quello del settecentesco Coffee House nei Giardini.

Nel 1981 furono mostrati al pubblico i Bronzi di Riace, dopo il loro ritrovamento nelle acque joniche: fu la prima grande mostra al Quirinale che richiamò folle vastissime, attratte sia dalle due magnifiche statue che dalla sede della loro esposizione.

Dal 1984 la Soprintendenza archeologica di Ostia – a distanza di cinquant'anni dalle prime ricerche iniziate nel 1930 – iniziò a Castelporziano una campagna di scavi della Villa Laurentina di Plinio il Giovane e di tutto il complesso degli insediamenti di età imperiale sulla costa.

Con la Presidenza Cossiga (1985-1992) la principale novità in questo settore fu la costituzione nel 1990 di un *Ufficio Speciale Sovrintendenza ai beni artistici e storici*, diretto dall'architetto Franco Borsi, il cui archivio è conservato nel nostro Archivio storico. Le 9 buste che lo costituiscono sono ricchissime di progetti, relazioni, disegni, planimetrie. Borsi seguiva tutti i lavori, dal riallestimento dell'edificio delle Scuderie papali, poi dato in gestione al Comune di Roma e dal 2016 al MIBAC, alle mostre da ospitare, ai lavori a Castelporziano, alla ristrutturazione dei Giardini.

Per concludere. La ricchezza delle fonti conservate, di cui si è dato un piccolissimo saggio, testimonia ancora una volta l'imprescindibilità della ricerca in archivio prima di intraprendere qualsiasi lavoro di carattere storico-scientifico.

While being Neapolitan, President Leone rarely stayed at Villa Rosebery. However, some important extraordinary works were completed at the Residence, such as the restoration of the external facade and the interior of the Borbonic Palace and the restoration of the dilapidated Casina a mare (Beach Lodge).

Under Sandro Pertini's presidency, many extraordinary maintenance works began at the Quirinale: among the main ones - under the Superintendence for Environmental and Architectural Heritage of Lazio - the restoration of the main door in the square and of the eighteenth-century Coffee House in the Gardens.

In 1981, the Riace Bronzes were shown to the public, after their discovery in the Ionian Sea: it was the first major exhibition at the Quirinale attracting huge crowds, lured both by the two magnificent statues and by the exhibition venue.

Since 1984, the Archaeological Superintendence of Ostia - fifty years after the initial research in 1930 - has been excavating the Villa Laurentina of Pliny the Younger in Castelporziano and the entire complex of imperial settlements on the coast.

Under the Cossiga Presidency (1985-1992), the main innovation was the establishment of a *Special Office for the Superintendence of Artistic and Historical Heritage* in 1990, run by the architect Franco Borsi, whose archive is kept in our Historical Archives. Its nine folders are full of projects, reports, drawings, plans. Borsi followed every work, from the refurbishment of the Papal Stables building, then given to the City of Rome and from 2016 to MIBAC, to the exhibitions, the works in Castelporziano and the redevelopment of the Gardens.

To conclude, the wealth of information preserved (we have just offered a brief description) testifies once again to the indispensable research in the archives before undertaking any work of a historical-scientific nature.

Raynaldo Perugini

PIRANESI E LO SPIRITO DI ROMA

Dettagli autonomi e frammenti oggettivi

Piranesi arriva a Roma dal *polo antagonista* di Venezia nel 1745, in una città teatrale e cosmopolita che cercava di riaffermare la perduta immagine attraverso grandi interventi a scala urbana. Ma è anche la Roma del *Grand Tour* e della nascente attenzione per la sua antichità e per il recupero dell'ideale di una tradizione ininterrotta più volte presente nel corso dei secoli. Basti pensare al patrizio medievale Luca Savelli e alla sua tomba nella chiesa dell'Aracoeli che integra un sarcofago romano.

E così Piranesi il Veneto, contagiato da questo spirito, si trasforma al punto da firmare alcune incisioni "Giovanni Battista Piranesi Romano", cominciando così un dialogo con la Città che, al di là delle *Vedute di Roma* – spesso opera di collaboratori –, lo porta a confrontarsi con lo strumento del progetto ideale. Da questo nasce la Roma delle *Antichità Romane* e di tutte le altre opere dove realtà e interpretazione vengono a confondersi.

Per Piranesi *progettare* non significa semplicemente recuperare elementi formali ripresi dall'Antico per riproporli in una maniera più o meno rispondente al codice classico, quanto piuttosto *costruire*, o meglio *ri-costruire* progettualmente un mondo idealizzato composto quasi esclusivamente di frammenti, reali o interpretati, spesso a scala urbana.

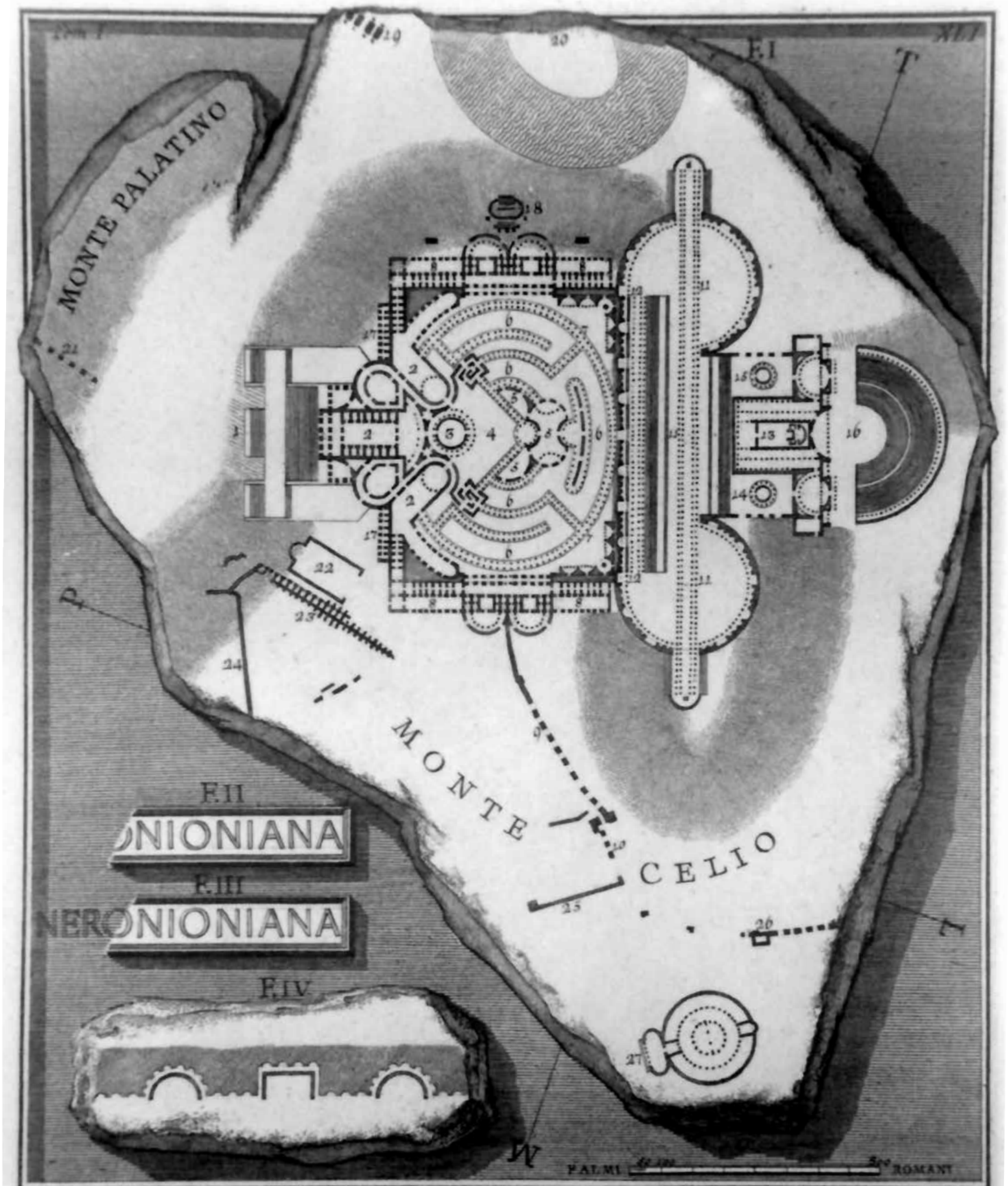
Si tratta di una concezione tutta piranesiana dove i *frammenti* – che testimoniano un passato glorioso non più raggiungibile – si accostano alla presenza di monumenti che all'epoca era possibile percepire solo in parte e che quindi si

PIRANESI AND THE SPIRIT OF ROME Autonomous details and objective fragments

Piranesi arrived in Rome from the antagonist pole of Venice in 1745, in a theatrical and cosmopolitan city that tried to reaffirm its lost image through major urban-scale interventions. But it was also the Rome of the Grand Tour and of the growing attention to its antiquity and to the recovery of the ideal of an uninterrupted tradition that had surfaced many times over the centuries. Just think of the medieval patrician Luca Savelli and his tomb in the church of Aracoeli incorporating a Roman sarcophagus.

And so Piranesi the Veneto, infected by this spirit, changed his mind to the point of signing some engravings "Giovanni Battista Piranesi Romano", thus beginning a dialogue with the city that, beyond the Views of Rome - often made by collaborators - led him to face the issue of the ideal project. The Rome of Roman Antiquities and of all his other works was born, where reality and interpretation merged.

For Piranesi, designing did not simply mean recovering formal elements taken from the Ancient in order to repurpose them in a way more or less in line with the classical code. To him, designing meant building, or rather re-constructing a design-idealized world composed almost exclusively of fragments, real or interpreted, often on an urban scale.



↑ - A

Giovan Battista Piranesi

Ricostruzione ideale del Ninfeo di Nerone

Lastre fotografiche © Archivio privato

da *Antichità Romane de' tempi della Repubblica*, Roma 1748

trasformano in dettagli o meglio in quelli che in un convegno ho chiamato “dettagli autonomi”.

Questo dialogo unificante tra *dettaglio* e *frammento* porta a individuare due diversi aspetti del suo linguaggio: uno più elementare e l'altro più compositivo. Infatti, se osserviamo le vedute della *Via Appia* che introducono il secondo e terzo volume delle *Antichità Romane* o anche il frontespizio iniziale dell'opera, ci confrontiamo con le immagini che ricompongono un passato dove fantasia e documento finiscono per sovrapporsi. Delle immagini dove urne, colonne, piramidi e simboli architettonici – quelli stessi applicati concretamente nella sua unica opera costruita: la chiesa di Santa Maria del Priorato all'Aventino – vengono ad accostarsi liberamente, dilatati e moltiplicati, precludendo quella *autonomia* che troviamo ad esempio nella veduta del *Tempio di Giove Tonante*. Qui a una funzione semplicemente narrativa si affianca la “presenza” di una passata, irraggiungibile, grandezza che può essere solo contemplata parzialmente dall'uomo contemporaneo, concetto questo spesso ribadito nelle pagine che accompagnano le sue raccolte di incisioni. Infatti questi “dettagli autonomi” assolvono a una duplice funzione: quella, primaria, di elementi identificativi e quella, più complessa, di codici linguistici finalizzati a trasmettere il “messaggio” della Storia. Dando così nuova vita a delle testimonianze del passato che vengono comunque a porsi sempre come esempi tangibili di una *magnitudine* ormai perduta. Un possibile parallelo può essere forse proposto tra questa ideologia piranesiana e il simbolismo della *Architecture ensevelie* di Étienne-Louis Boullée, dove viene rappresentato solo il coronamento di porte di città o di sepolcri immaginando tutto il resto sepolto nel terreno. In questo caso però il voluto fuori scala, che accomuna i due artisti, è privo del valore evocativo presente invece nei lavori di Piranesi.

Questa visione *tridimensionale* del passato viene ad essere completata da quello che rimane il contributo principale al *modus* progettuale dell'Incisore: il riuso compositivo di “frammenti oggettivi”, una sorta di “geroglifici tipologici” che trovano la loro principale affermazione nel *Campo Marzio dell'Antica Roma*, vera e propria reinterpretazione del concetto di città ideale applicato alla riprogettazione più che alla ricostruzione grafica della Roma del passato.

Però anche se vi convergono una serie di premesse già esposte in precedenza come ad esempio nella ricostruzione del *Ninfeo di Nerone* – il noto frammento con la scritta reinterpretata: “Nerononiana” – o del *Castro di Tiberio* rappresentati su elementi lapidei completamente avulsi da un contesto o ancora nella pianta di Roma composta da frammenti, qui però la visione *caotica* e naturalistica che offre la grande tavola del *Campo Marzio* si pre-

It is an all-Piranesian concept where the fragments - which testify to a glorious past no longer attainable – blended with monuments that at the time could be perceived only partially and were then transformed into details or rather in what in a conference I called “autonomous details”.

This unifying dialogue between detail and fragment leads to the identification of two different aspects of his language: one more elementary and the other more compositional. In fact, if we look at the views of the *Appian Way* introducing the second and third volumes of the *Roman Antiquities* or even the opening page, we find images that reassemble a past where fantasy and document end up overlapping. Images with urns, columns, pyramids and architectural symbols. These are the same symbols that he actually employed in his only built work: the church of Santa Maria del Priorato on the Aventine – where they are freely combined, expanded and multiplied, precluding the autonomy that we find, for example, in the view of the *Temple of Thundering Jupiter*. Here, a simply narrative function is flanked by the “presence” of a past and unreachable greatness that can only be partially contemplated by contemporary people. This concept is often reiterated in the pages that accompany his collections of engravings. In fact, these “autonomous details” fulfil a dual function: they serve both as identifying elements and complex linguistic codes aimed at conveying the “message” of History. In this way, they give new life to testimonies of the past that, however, always present themselves as tangible examples of a magnitude that is by now unattainable. A possible analogy can perhaps be drawn between this Piranesi ideology and the symbolism of the *Architecture ensevelie* of Étienne-Louis Boullée, where only the crowning of city gates or tombs is represented, imagining everything else buried in the ground. In this case, however, the intentional out of scale, which the two artists share, is devoid of the evocative value present in Piranesi's works.

This three-dimensional vision of the past is completed by the main contribution to Piranesi's design style: the compositional reuse of “objective fragments”, a sort of “typological hieroglyphs” that are primarily affirmed in the *Campus Martius* of Ancient Rome. This is a true reinterpretation of the concept of an ideal city, applied to redesign rather than to the graphic reconstruction of the Rome of the past.

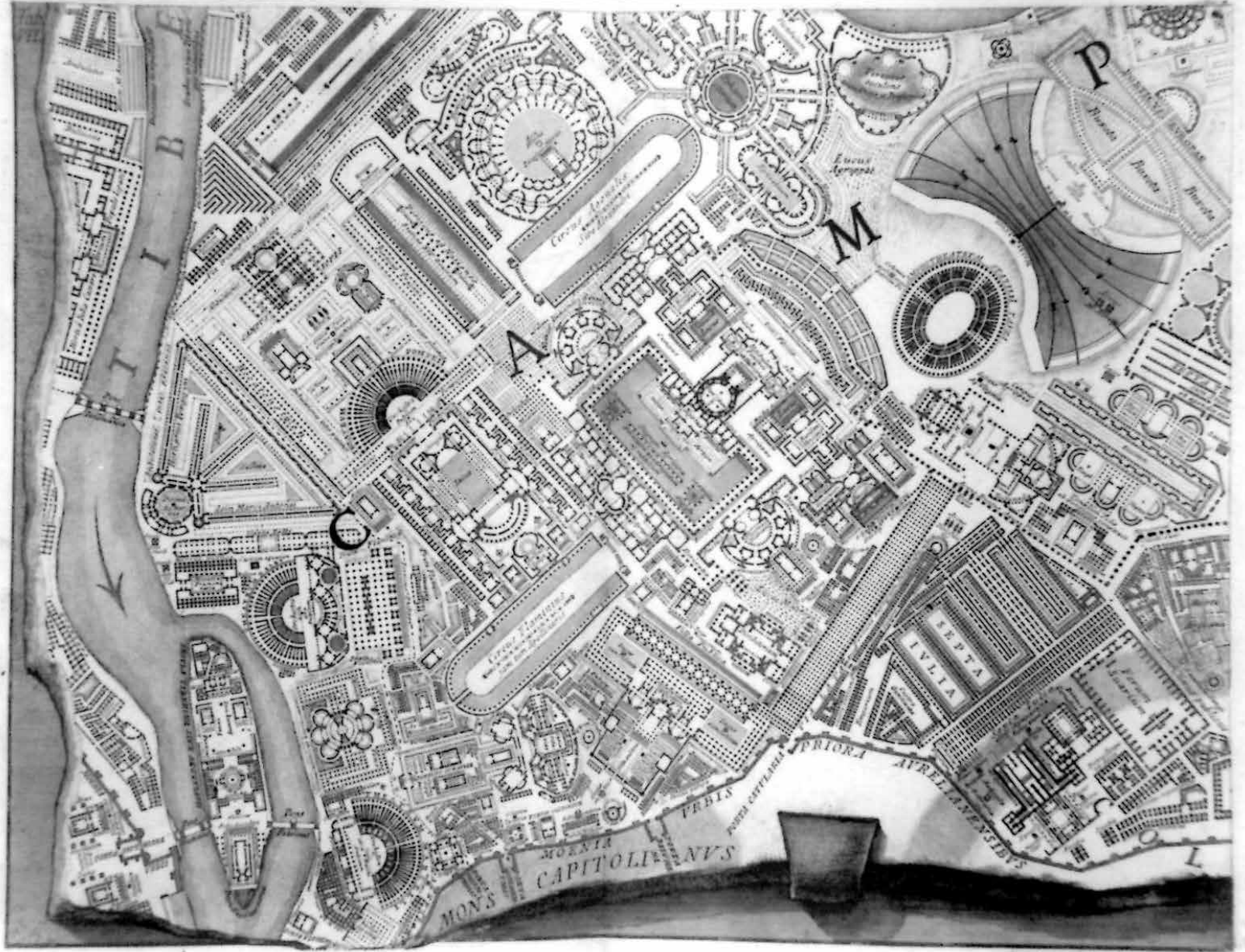
Yet, several assumptions converge, like the reconstruction of *Nero's Nymphaeum* - the famous fragment with the inscription reinterpreted as “Nerononiana” - or of *Tiberius Castrum* represented on stone elements completely detached from any context. Even the map of Rome is composed of fragments: but in this case, the chaotic and naturalistic vision offered by the great



↑ - B

Giovan Battista Piranesi
Veduta del Tempio di Giove Tonante come “dettaglio autonomo”

Lastre fotografiche © Archivio privato
da *Vedute di Roma*, Roma 1748-78



↑ - C

Giovan Battista Piranesi

Dettaglio della grande pianta del Campo Marzio

Lastre fotografiche © Archivio privato

da *Il Campo Marzio dell'Antica Roma*, Roma 1762

sentata come la giustapposizione – apparentemente arbitraria – di una serie di tipologie totalmente indipendenti tra loro. Delle tipologie che però, nel loro complesso, concretizzano un *topos* artificioso e *artificiale* dove viene esaltato il concetto di percorrenza, ovvero di *percorso* non lineare, come legante di una serie di esempi singoli ben definiti e caratterizzati, spesso ispirati ad attente ricostruzioni redatte sulla base della analisi del reale.

Un *ordre déraisonnable* che mette in scena, relazionandoli tra loro nel dedalo dei percorsi possibili, tutta una serie di simboli progettuali, di invenzioni architettoniche che manifestano, nella loro varietà e nell'assenza di un perimetro che li racchiuda, quella avversione per l'oggetto concluso, per il volume circoscritto, più volte presente nell'opera di Piranesi dove l'idea della espansione idealmente illimitata si propone come una sorta di *non finibile*.

Chiari esempi di questa filosofia si trovano sia in alcuni casi isolati che, più in generale, in opere come le *Carceri d'Invenzione* dove non esiste un limite all'espansione ideale dell'immagine. Ognuna delle incisioni che compongono la raccolta appare inquadrata in una *finestra* affacciata su di un contesto composto da strutture architettoniche che si sovrappongono tra loro apparentemente all'infinito. Chi osserva queste immagini si trova di fronte alla visione parziale di una scena di cui non percepisce la fine.

In questo "metodo progettuale ai margini del reale" consiste la caratteristica più interessante dell'opera piranesiana: la sua capacità, da lui stesso indicata nei suoi scritti, di "spiegare con i disegni le proprie idee". Ed è un modo personale di *progettare* che deriva dalla consapevolezza che l'uomo contemporaneo – rappresentato piccolissimo, nei suoi lavori, rispetto alla *grandeur* del passato – non è in grado di confrontarsi con un Antico inimitabile in quanto multiforme e creativamente illimitato.

table of the Campus Martius presents itself as the juxtaposition - apparently arbitrary - of a series of completely independent typologies. Such typologies embody an artificial and man-made *topos* where the notion of travel is exalted. It is a non-linear travel, a binding element of a series of well-defined and characterized individual examples, often inspired by careful reconstructions drawn up on the basis of the analysis of reality.

This *ordre déraisonnable* accommodates a whole series of design symbols and architectural inventions. They are related to each other in a maze of possible paths showing, in their variety and in the absence of a perimeter enclosing them, his aversion to the completed object, to the circumscribed volume, often present in Piranesi's work where the idea of an ideally unlimited expansion is often proposed.

Clear examples of this philosophy can be found both in some isolated cases and, more generally, in works such as the Prisons of Invention where there is no limit to the ideal expansion of the image. Each engraving in the collection is framed in a window overlooking a context made up of architectural structures that seemingly and endlessly overlap each other. Whoever observes these images is faced with the partial view of a scene of which they do not perceive the end.

This "design method on the edge of reality" is the most interesting feature of Piranesi's work: his ability, as he himself indicated in his writings, to "explain his ideas through drawings". And his personal design style stems from the awareness that the contemporary man - represented as very small, in his works, compared to the grandeur of the past - is unable to compete with an Unattainable Ancient also because it is multi-faceted and creatively unlimited.

Raynaldo Perugini

Architetto, Professore Universitario,
Storico dell'Architettura

Architect, University Professor,
Architectural Historian

Monica Capalbi

FONTI PER LA STORIA MODERNA

Gli archivi privati degli architetti conservati presso l'Archivio Storico Capitolino

L'Archivio Storico Capitolino (da ora ASC), archivio storico del Comune di Roma, conserva il complesso documentale prodotto dagli uffici dell'amministrazione tramite il quale è possibile ripercorrere circa cinque secoli di storia della città. I documenti più antichi risalgono infatti al XV secolo giungendo, per alcuni fondi, sino alla seconda metà del XX secolo. Accanto alla documentazione istituzionalmente conservata dall'ASC sono confluiti nell'Istituto, nel corso degli anni, alcuni archivi privati. Nella sezione *Archivi di famiglia e di persona*, oltre gli archivi familiari di cui è ben nota l'importanza¹ sono conservati, tra gli altri, alcuni archivi privati appartenuti ad architetti o ingegneri². Il primo ad essere acquisito è stato quello dell'ingegnere, assessore all'Agro romano e deputato Paolo Orlando³ (1858-1943), propugnatore dello sviluppo di Roma verso il mare dapprima con la Società Anonima *La Marina di Roma*, poi con il *Comitato Nazionale Pro Roma Marittima* e infine con la presidenza dell'*Ente per lo Sviluppo Marittimo ed Industriale di Roma* (SMIR). La documentazione illustra il progetto complessivo che fu alla base di tutta la sua attività: la costruzione di un porto marittimo nei pressi della odierna Ostia, di un porto fluviale sul Tevere nei pressi della Basilica di San Paolo e il tracciamento di un canale navigabile di collegamento tra questi. Il progetto prevedeva anche la realizzazione di un quartiere industriale lungo la via Ostiense, il cui piano fu disegnato da Marcello Piacentini e Gustavo Giovannoni su indicazioni del

SOURCES FOR MODERN HISTORY The private archives of architects stored in the Archivio Storico Capitolino

The Capitoline Historical Archive (from now on, ASC) is the historical archive of the Municipality of Rome. It is home to the documentary complex produced by the administration offices. It allows going back by more than five centuries in the city's history. The oldest documents date back to the fifteenth century and, for some holdings, until the second half of the twentieth century. Over the years, the Institute has received a number of private archives in addition to the institutional documentation kept by ASC. The *Family and Personal Archives* section contains, in addition to the family archives whose importance is well known¹, some private archives that belonged to architects or engineers, among others². The first acquisition was the archive of Paolo Orlando³ (1858-1943), engineer, Councilor for the Roman Agriculture and Member of Parliament. He was a proponent of the development of Rome towards the sea, first with the *Società Anonima La Marina of Rome*, then with the *Comitato Nazionale Pro Roma Marittima* and finally during his presidency of the *Ente per lo Sviluppo Marittimo ed Industriale of Rome* (SMIR).

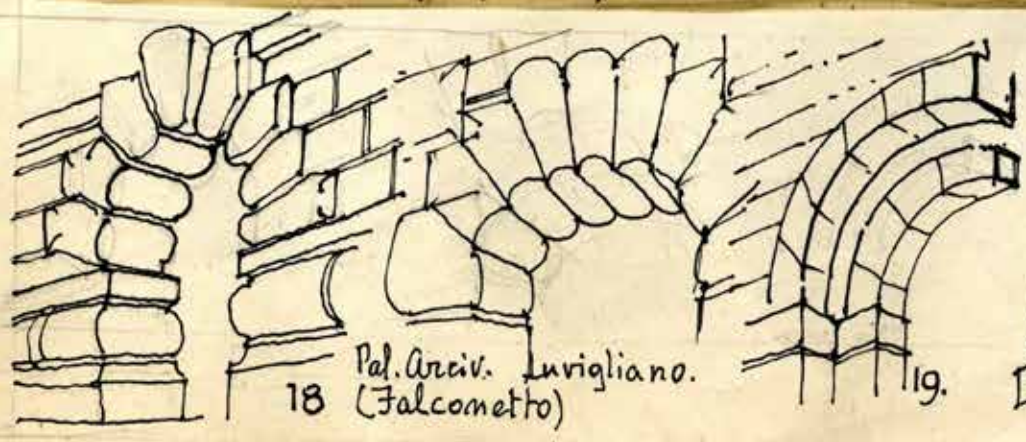
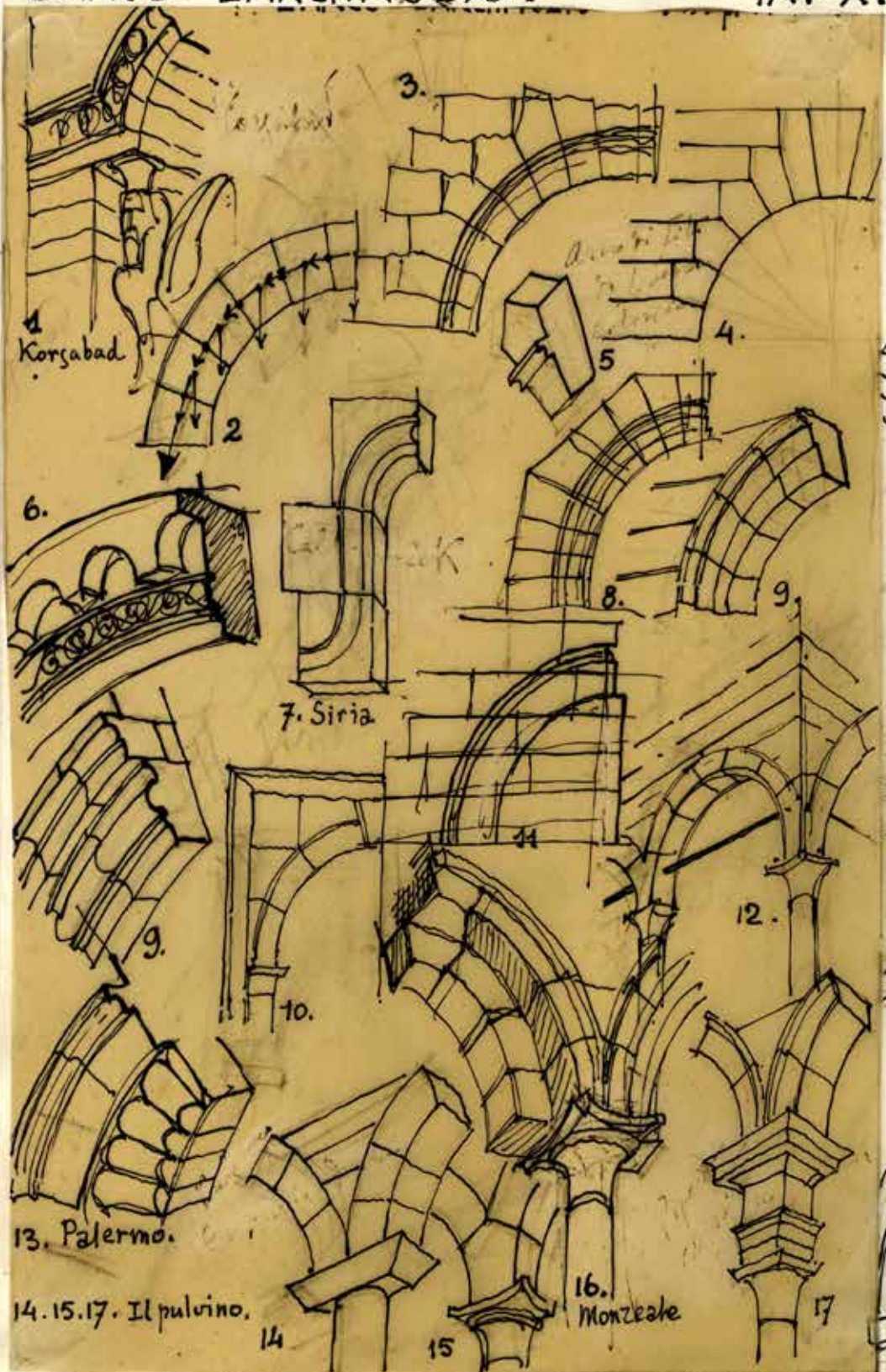
The documentation illustrates the overall project underlying his work: the construction of a sea port near today's Ostia, a river port on the Tiber near the Basilica of St. Paul and the mapping of a wa-

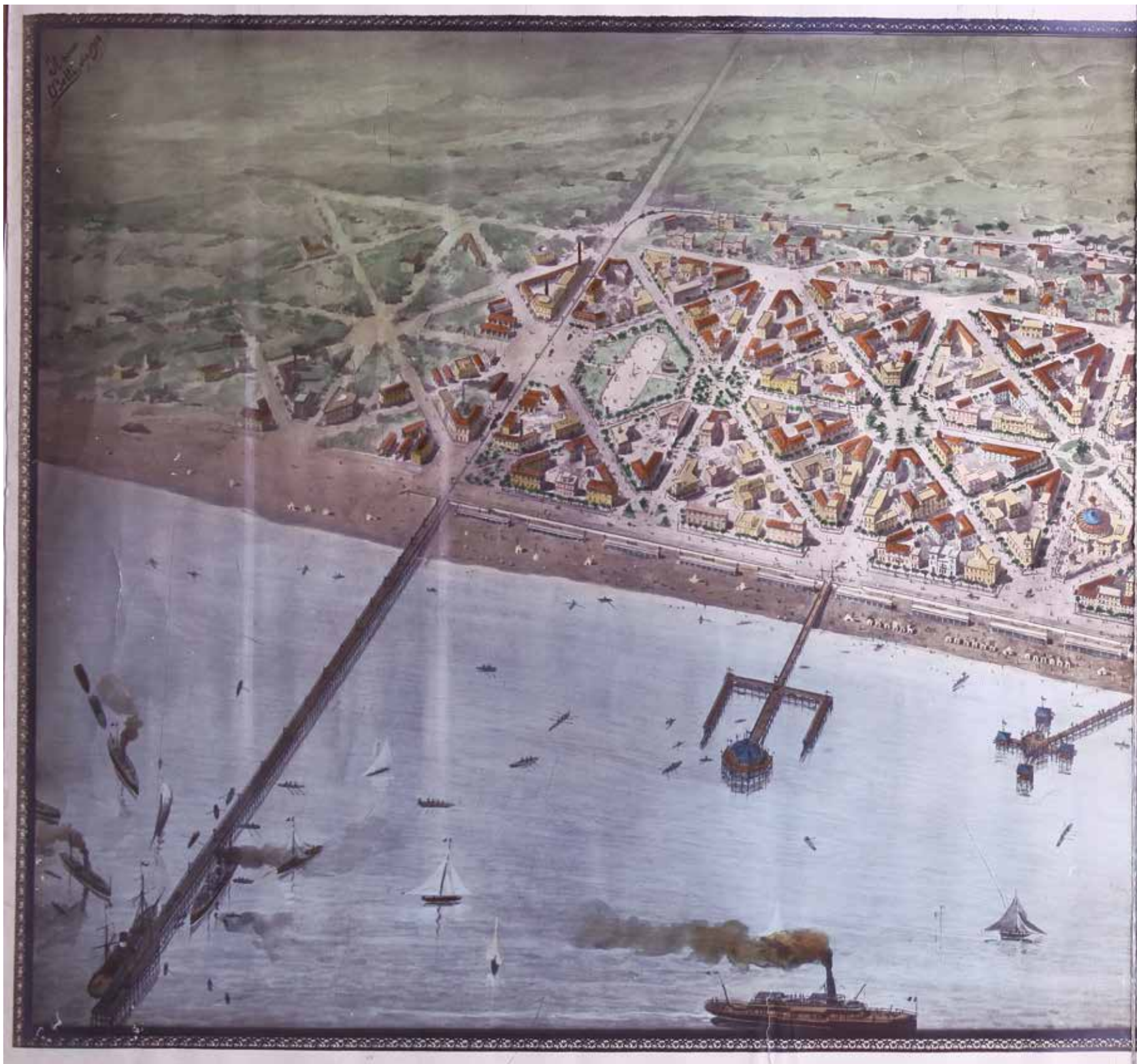
→ - A

Vincenzo Fasolo
Studi sui materiali e tecniche di costruzione antiche.
L'archivolto
s.d.

Archivio Storico Capitolino, Archivio Fasolo
Courtesy Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

Cart. 275, Tav. XII





↑ - B

Piano Regolatore di Ostia Nuova: veduta prospettica

1910

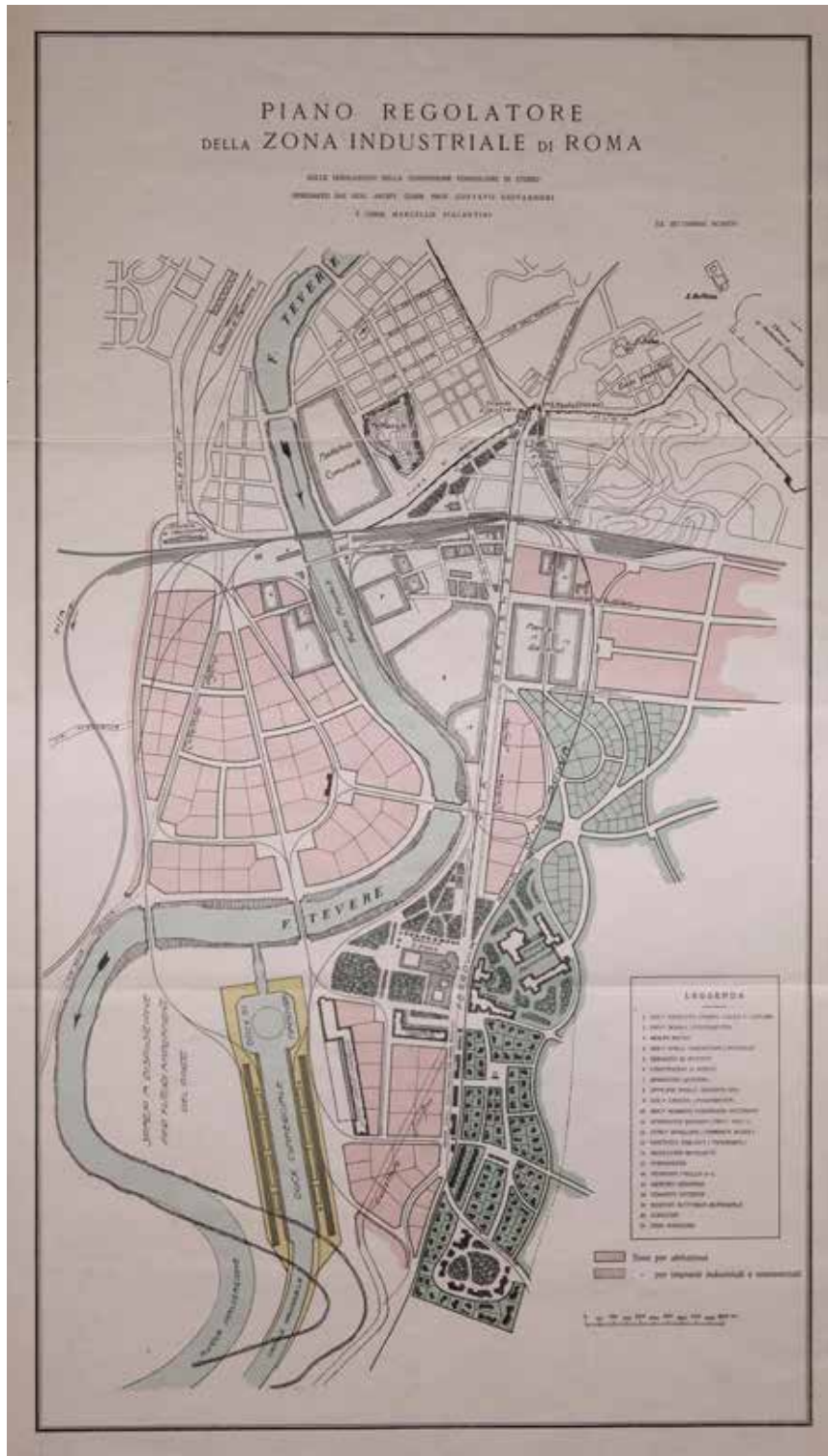
Archivio Storico Capitolino, Archivio Paolo Orlando
Courtesy Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

Disegni e Progetti, cart. 12

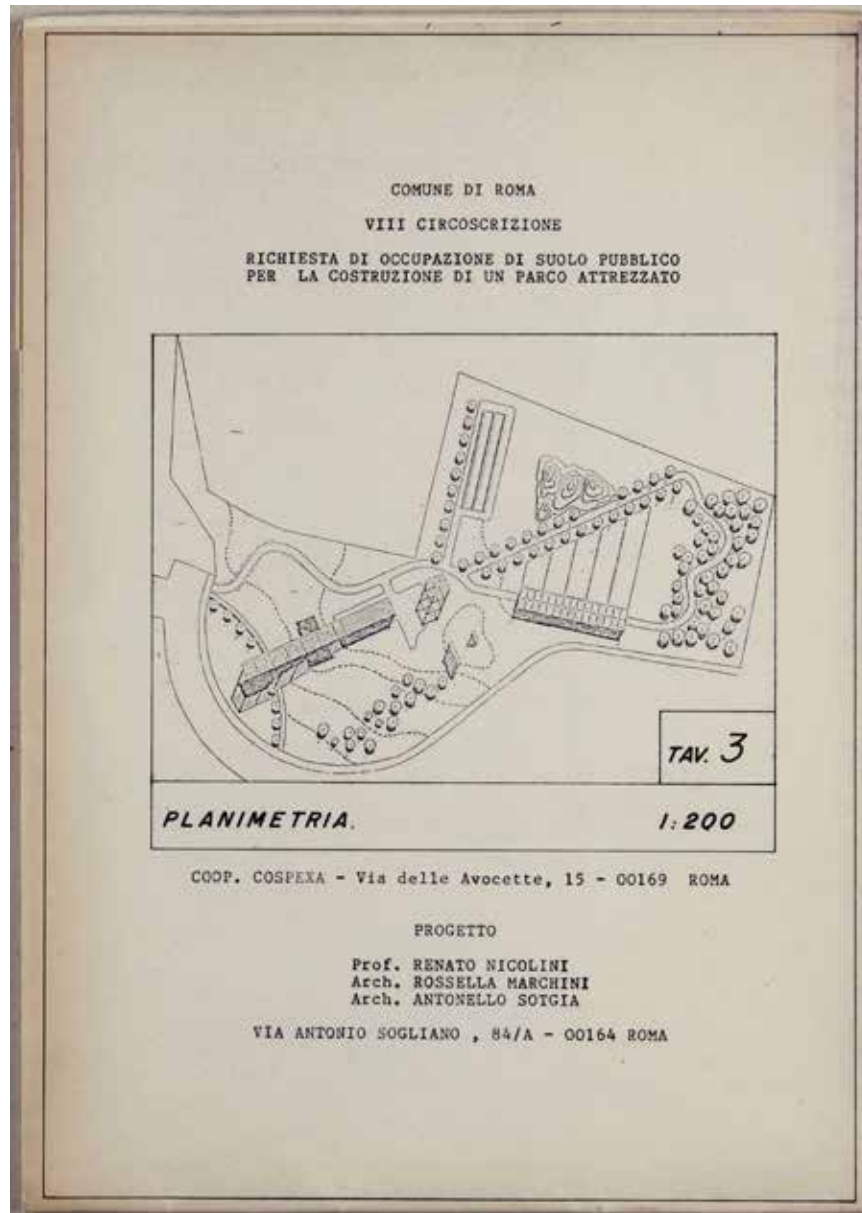
PIANNO REGOLATORE DI OSTIA NUOVA
VEDUTA PROSPETTICA



PER IL COMITATO "PRO ROMA MARITTIMA"
2 Giugno 1910
IL PRESIDENTE
IL CONSIGLIERE SEGRETARIO



↑ - C
 Gustavo Giovannoni, Marcello Piacentini
Piano Regolatore della zona industriale di Roma, allegato alla Relazione ed Atti della Commissione per il risorgimento economico di Roma
 1916
 Archivio Storico Capitolino, Archivio Paolo Orlando
 Courtesy Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali
 B. 14, fasc. 5



↑ - D
 Renato Nicolini, Antonello Sotgia, Rossella Marchini
Progetto di un parco attrezzato in località Torre Maura, Roma
 Archivio Storico Capitolino, Archivio Nicolini
 Courtesy Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali
 Carteggio, b. 34, fasc. 17

Fonti per la storia moderna

Gli archivi privati degli architetti conservati presso l'Archivio Storico Capitolino

Sources for modern history

The private archives of architects stored in the Archivio Storico Capitolino

Comitato Pro Roma Marittima, la fondazione di un sobborgo, la futura Ostia Nuova, e il tracciamento della linea ferroviaria tra questo e la città. L'archivio che comprende carteggi, disegni (1889-1927) e fotografie (1910-1939), ci fa conoscere la sua infaticabile attività progettuale, imprenditoriale, politica e di sensibilizzazione, iniziata nel 1889 e finalizzata a fare di Roma una città industriale collegata al suo litorale attraverso canali navigabili e un territorio bonificato.

Informazioni attinenti la prassi, la storia, la teoria dell'architettura ci offre l'archivio di Vincenzo Fasolo (1885-1969)⁴, ingegnere, architetto, docente, pubblicitista. Deve qui essere sottolineato che il complesso documentario originario è oggi frammentato in quanto i disegni relativi alla Casina delle Civette sono nel museo della Casina stessa, un nucleo di disegni fu successivamente acquistato dal Museo di Roma e

terway connecting them. The project also included the construction of an industrial district along Via Ostiense, whose plan was designed by Marcello Piacentini and Gustavo Giovannoni based on the instructions of the *Comitato Pro Roma Marittima*, the establishment of a suburb, the future Ostia Nuova, and the railway line between the suburb and the city. The archive includes letters, drawings (1889-1927) and photographs (1910-1939). It shows his tireless planning, entrepreneurial, political and awareness-raising activities, which began in 1889 and aimed at making Rome an industrial city connected to its coastline through waterways and a reclaimed land.

Information on the practice, history and theory of architecture can be found in the archives of Vincenzo Fasolo⁴ (1885-1969), an engineer, architect, teacher and publicist. It should be noted that the original set of documents is scattered across different places. The



↑ - E

Giuliano Vittori
**Locandina della manifestazione cinematografica
Massenzio 81**
Roma, 1981

Archivio Storico Capitolino, Archivio Nicolini
Courtesy Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

Carteggio, b. 15, fasc. 3

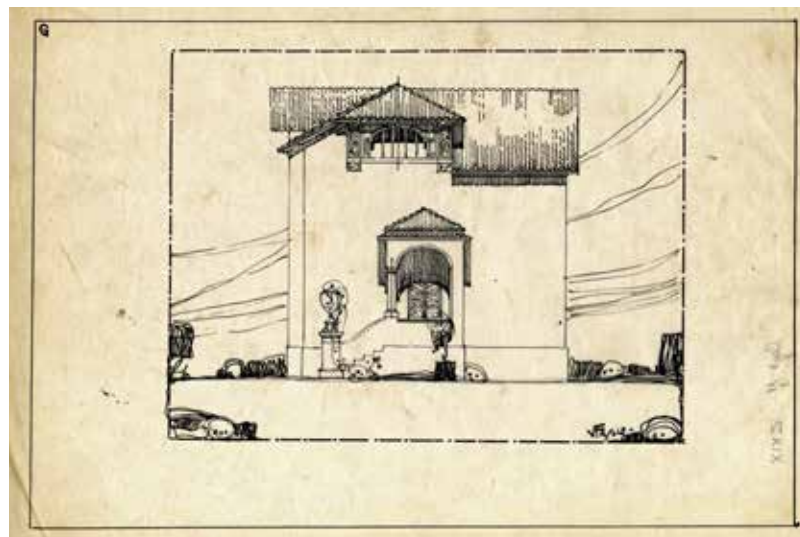


↑ - F

Giuliano Vittori
**Locandina della manifestazione cinematografica
Massenzio al Massimo**
Roma, 1982

Archivio Storico Capitolino, Archivio Nicolini
Courtesy Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

Carteggio, b. 15, fasc. 3



un'altra notevole parte⁵ costituita da disegni, quadri e incisioni è rimasta proprietà degli eredi.

L'archivio, se pur lacunoso per quanto sopra detto, testimonia attraverso corrispondenza, elaborati grafici, fotografie e appunti tutti i molteplici aspetti della sua attività, tra il 1909 ed il 1969: da quello professionale per diverse committenze (privati, cooperative, imprese di costruzione, enti pubblici), a quello di didatta e di pubblicista. La vasta attività progettuale comprende scuole, villini, grandi complessi abitativi, edifici per lo spettacolo e lo sport, uffici pubblici, chiese, sistemazioni urbanistiche, ma anche elementi decorativi e d'arredo, cappelle funerarie e monumenti a Roma, in altre città italiane e all'estero.

La Serie che è stata denominata *Studi per pubblicazione* contiene documenti che senz'altro ben rappresentano la centralità del disegno nel metodo di lavoro di Vincenzo Fasolo per il quale "(...) disegnare è un osservare e quindi un pensare"⁶. Il materiale qui raccolto contiene tavole che rappresentano capisaldi della storia dell'architettura a partire dall'antichità e studi sul centro storico di Roma, materiali preparatori per articoli, pubblicazioni, lezioni universitarie e, infine, la bozza di una pubblicazione mai realizzata.

Recentemente l'ASC ha acquisito l'Archivio Renato Nicolini (1942-2012)⁷, che ben raffigura la sua poliedrica attività e tramite il quale è possibile ricostruire il clima culturale

drawings for the Casina delle Civette are kept in the Casina museum itself; a set of drawings was later purchased by the Museum of Rome; and another substantial part⁵ of his drawings, paintings and engravings remained his heirs' property.

Although the archive is incomplete for the above reasons, it bears witness, through letters, graphic works, photographs and notes, to the many aspects of his activity between 1909 and 1969: from his professional activity for various clients (private individuals, cooperatives, construction companies, public bodies) to his work as a teacher and publicist. The wide range of design activities includes schools, small villas, large housing complexes, entertainment and sports buildings, public offices, churches, urban planning, as well as décor and furnishings, funerary chapels and monuments in Rome, in other Italian cities and abroad.

The Series named *Studi per pubblicazione* (Studies to publish), contains documents that undoubtedly represent the central role of drawing in Vincenzo Fasolo's working method, for whom "(...) drawing means observing and therefore thinking"⁶. The collected material contains tables that represent landmarks in the history of architecture from ancient times and studies on the historic center of Rome, preliminary materials for articles, publications, university lectures and, finally, the draft of a publication that has never been realized.

↑ - G

Vincenzo Fasolo

Progetto villino tipo C per la Cooperativa Anonima fra gli Impiegati dello Stato per la Costruzione della Città Giardino Aniene

1922

Archivio Storico Capitolino, Archivio Fasolo
Courtesy Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

Prospettiva, cart. 11, dis. LXXXII

↗ - H

Vincenzo Fasolo

Progetto villino tipo D per la Cooperativa Anonima fra gli Impiegati dello Stato per la Costruzione della Città Giardino Aniene

1922

Archivio Storico Capitolino, Archivio Fasolo
Courtesy Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

Prospetto, cart. 11, dis. CXIX

→ - I

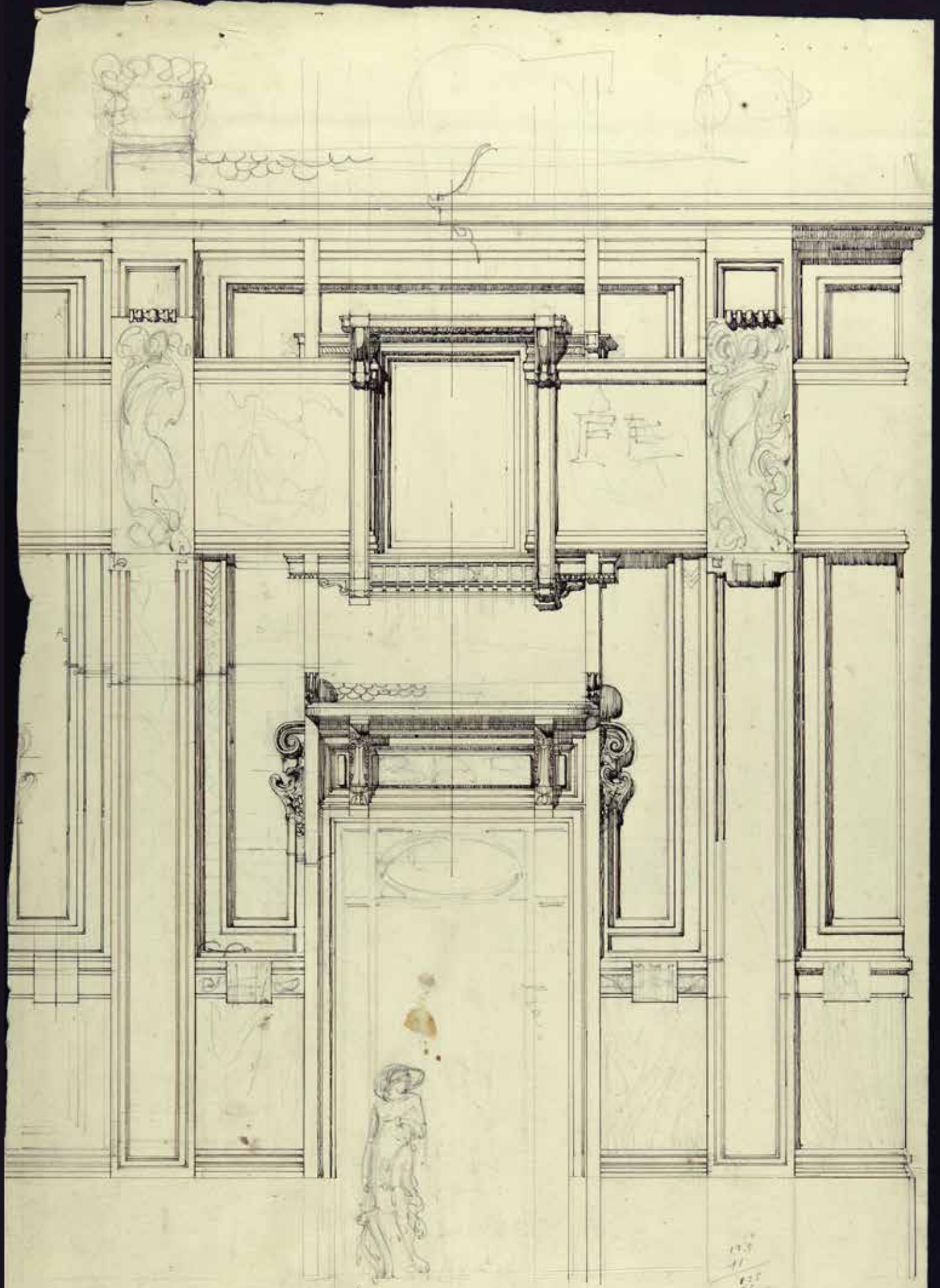
Vincenzo Fasolo

Studi per il prospetto del Bar Baliva in Via Nazionale

1920 circa

Archivio Storico Capitolino, Archivio Fasolo
Courtesy Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

Cart. 132, fasc. 1



IL BAR BALIVA

173
11
157
155
157



↑ - J

Vincenzo Fasolo

Progetto della Stazione di Porta San Paolo della ferrovia Roma - Ostia

Archivio Storico Capitolino, Archivio Fasolo
Courtesy Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

Cart. 7, fasc. 1, dis. V

Fonti per la storia moderna

Gli archivi privati degli architetti conservati presso l'Archivio Storico Capitolino

Sources for modern history

The private archives of architects stored in the Archivio Storico Capitolino

e il fervore progettuale della Roma di quegli anni. Carteggi, pubblicazioni ed elaborati grafici danno conto dei diversi temi che caratterizzarono la cultura architettonica romana a partire dagli anni '80: progetti di riqualificazione di aree centrali e periferiche, di aree archeologiche, il Sistema Direzionale Orientale. Più di un fascicolo documenta l'interesse di Nicolini verso il tema del decentramento e della riqualificazione delle periferie, affrontato dal punto di vista politico, istituzionale, pubblicistico e progettuale.

La documentazione fornisce, tra l'altro, un contributo unico per la ricostruzione delle vicende dell'Estate Romana con locandine, manifesti, fotografie e una rassegna stampa praticamente completa.

Come è evidente da questa breve – e obbligatoriamente lacunosa – carrellata, l'ASC custodisce una enorme quantità di informazioni in parte già ampiamente studiate, in parte ancora da indagare fino in fondo, in parte ancora sconosciute. Inoltre molta documentazione, ancora collocata negli archivi correnti o di deposito dei diversi uffici potrebbe, e dovrebbe, essere acquisita⁸ e sarebbe auspicabile che l'ASC potesse acquisire altri archivi privati di architetti o ingegneri che hanno lavorato a Roma. È evidente come l'incentivazione di nuove acquisizioni e dei versamenti da parte degli uffici potrebbe aprire inediti canali di ricerca per gli studiosi sulla storia più recente della città.

Recently, ASC acquired the Renato Nicolini Archive (1942-2012)⁷. It well represents his multifaceted activity and through this archive, we can trace the cultural climate and the design fervor of Rome in those years. Papers, publications and graphic works give an account of the various themes that have been characterizing the Roman architectural culture since the 1980s: projects for the redevelopment of central and peripheral areas, archaeological sites, the Eastern Management System. More than one booklet documents Nicolini's interest in the decentralization and redevelopment of the suburbs. He addressed this from a political, institutional, public and design point of view.

The documentation provides, among other things, a unique contribution to the reconstruction of the events of the Roman Summer with posters, photographs and a virtually complete press review.

As it can be inferred from this brief - and necessarily incomplete - overview, ASC holds an enormous amount of information. Some of it has already been extensively studied, some is still to be fully investigated and some is still unknown. In addition, much documentation, still located in the current or repository archives of the various offices could, and should, be acquired⁸. Hopefully, ASC will be able to acquire other private archives of architects or engineers who worked in Rome. It is clear that encouraging new acquisitions and contributions from the offices could open up new research channels on the city's most recent history.

1- Cfr. E. Mori, *L'Archivio Capitolino e l'acquisizione di archivi familiari: analisi di un percorso*, in: *Il futuro della memoria*, Atti del convegno internazionale di studi, Capri 9-13 settembre 1991, Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Saggi 45, 1997, pp. 767-782. Vedi anche R. Navarrini, *Gli archivi privati*, Lucca 2005.

2- Di seguito si tratterà, per motivi di spazio, solo di alcuni. Si rimanda ad altra occasione la descrizione delle "Carte Tocco", ancora in corso di inventariazione, appartenenti ad Efsio Luigi Tocco, architetto ed archeologo sardo attivo a Roma nella prima metà del XIX secolo. Per l'Archivio Raffaele de Vico si rimanda alla descrizione nella pagina del SIUSA (siusa.archivi.beniculturali.it) ad esso dedicata e al catalogo della recente mostra, A. Cremona, C. Crescentini, S. Santolini (a cura di), *Raffaele de Vico architetto e paesaggista. Un "consulente artistico" per Roma*, in corso di stampa.

3- Cfr. M.T. De Nigris, C. Ferrantini, P. Buia, *Roma porto di mare*, in: "Roma moderna e contemporanea", a. XII, 1-2, 2004, pp. 261-346.

4- Il riordinamento dell'Archivio, compiuto da P. Gori e M. T. De Nigris, ha previsto la creazione di otto serie per un totale di 292 cartelle.

5- Tale nucleo documentario è stato dichiarato di notevole interesse storico dalla Soprintendenza Archivistica del Lazio in data 22 marzo 2013.

6- V. Fasolo, *Analisi grafica dei valori architettonici*, Roma 1955, p. 3.

7- Nell'archivio sono conservati anche documenti relativi al nonno Giovanni, noto scultore: circa 221 fotografie delle opere e lettere inviate alla moglie in occasione della sua morte avvenuta nel 1956.

8- A titolo di esempio si ricorda che la documentazione dell'Archivio Ispettorato Edilizio posseduta, copre gli anni tra il 1887 e il 1930, non sono mai state versate all'Archivio le carte successive che sono presso il Dipartimento Programmazione e Attuazione Urbanistica come, sempre nel medesimo ufficio, sono ancora gli incartamenti relativi al Piano Regolatore del 1931. Per quanto riguarda la documentazione dei Lavori Pubblici l'ASC possiede l'Archivio dell'Ufficio V - Divisione III con documenti tra il 1871 ed il 1938, la restante parte dell'archivio è attualmente presso diversi depositi del Dipartimento Sviluppo Infrastrutture e Manutenzione Urbana. Per quanto riguarda il fondo Contratti, la cui documentazione è stata versata all'ASC sino al 1967, i contratti pubblici successivi sono ancora presso l'archivio di deposito del Segretariato Generale.

1- See E. Mori, *L'Archivio Capitolino e l'acquisizione di archivi familiari: analisi di un percorso*, in: *Il futuro della memoria*, Proceedings of the International study meeting, Capri 9-13 September 1991, Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Saggi 45, 1997, pp. 767-782. See also R. Navarrini, *Gli archivi privati*, Lucca 2005.

2- For lack of space, only a few are addressed below. The description of the "Carte Tocco", still in the process of being inventoried, belonging to Efsio Luigi Tocco, Sardinian architect and archaeologist who practiced in Rome in the first half of the 19th century, will be given on another occasion. As for the Raffaele de Vico Archive, see the description on the SIUSA page dedicated to it and the catalogue of the recent exhibition, A. Cremona, C. Crescentini, S. Santolini (edited by), *Raffaele de Vico architetto e paesaggista. Un "consulente artistico" per Roma*, in press.

3- See M.T. De Nigris, C. Ferrantini, P. Buia, *Roma porto di mare*, in "Roma moderna e contemporanea", a. XII, 1-2, 2004, pp. 261-346.

4- The reorganization of the Archive, carried out by P. Gori and M. T. De Nigris, involved the creation of eight series for a total of 292 folders.

5- The Archival Superintendence of Lazio declared this documentary collection of considerable historical interest on 22 March 2013.

6- V. Fasolo, *Analisi grafica dei valori architettonici*, Rome 1955, p. 3.

7- The archive also contains documents relating to his grandfather Giovanni, a well-known sculptor: about 221 photographs of his works and letters sent to his wife on the occasion of his death in 1956.

8- By way of example, it is worth remembering that the documentation of the Building Inspectorate Archive covers the period between 1887 and 1930. The subsequent papers, which are held by the Department of Urban Planning and Implementation, have never been moved to the Archive, as are the files relating to the 1931 Master Plan. As far as the documentation of Public Works is concerned, ASC has the Archive of Office V - Division III with documents from 1871 to 1938; the remaining part of the archive is currently scattered across various repositories of the Department of Infrastructure Development and Urban Maintenance. As far as the Contracts collection is concerned, the documentation was given to ASC until 1967. The subsequent public contracts are still in the General Secretariat's repository.

Monica Capali

Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali -
Archivio Storico Capitolino - Roma

Capitoline Superintendence for Cultural Heritage,
Archivio Storico Capitolino, Rome

Monica Grossi

TUTELARE GLI ARCHIVI DI ARCHITETTURA

Per definire brevemente le funzioni esercitate dalle *Soprintendenze archivistiche e bibliografiche* per la tutela degli archivi possiamo dire che esse consistono, da un lato, nell'individuazione degli archivi privati che abbiano interesse culturale e nel successivo riconoscimento di tale interesse attraverso la *dichiarazione di interesse storico particolarmente importante* (artt. 13 e 14 del *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, D.Lgs. 42/2004); dall'altro, nel seguire le fasi di costituzione, di gestione e di conservazione di lungo termine degli archivi pubblici non statali; tali attività sono finalizzate all'ordinamento, alla descrizione e alla corretta tenuta di entrambe queste categorie di archivi (privati di interesse culturale e pubblici non statali), al fine di renderli consultabili a chiunque ne faccia richiesta, nel rispetto di alcuni specifici diritti concorrenti quali, ad esempio, il diritto alla riservatezza dei dati personali.

Nel caso degli archivi di architettura o di architetti, la corretta gestione e conservazione degli archivi storici si confronta con due aspetti problematici. Un primo aspetto è determinato da alcune tipicità proprie di tali archivi e può essere individuato:

- nella molteplicità dei supporti su cui è storicamente memorizzata la documentazione, che muta a seconda della funzione svolta dal documento e comprende disegni, progetti su carta lucida e di grande formato, memorie e con-

PROTECTING THE ARCHITECTURE ARCHIVES

The Archival and Bibliographic Superintendencies for the protection of archives perform a number of functions. On the one hand, they identify private archives of cultural interest and subsequently acknowledge such interest by declaring them *of particularly important historical interest* (artt. 13 and 14 of the Code of Cultural Heritage and Landscape, Legislative Decree 42/2004); on the other hand, they monitor the establishment, management and long-term preservation of public non-state archives. These activities aim at organizing, describing and properly maintaining both categories of archives (private archives of cultural interest and public non-state archives), in order to make them available for consultation to anyone at their request, while respecting certain specific competing rights, such as, for example, the right to confidentiality of personal data.

As far as architecture or architects' archives are concerned, the proper management and preservation of historical archives faces two problems. The first problem stems from some typical features of these archives and includes:

- use of multiple media to store documentation; according to the document function, it can be drawings, projects on glossy and large-sized paper, memories and counts on paper, notebooks, pho-

→ - A

Erilde Terenzoni (a cura di)

Aldo Rossi. L'archivio personale nelle collezioni del MAXXI. Inventario

Roma, 2004

MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma.
Collezione MAXXI Architettura.

Aldo Rossi

L'archivio personale nelle collezioni del MAXXI
Inventario

ARchivi di
ARchitettura 01



teggi redatti su carta, taccuini di appunti, fotografie e diapositive a corredo; questa eterogeneità di supporti produce un primo effetto sulle modalità di conservazione, che devono essere diversificate a seconda del *medium* utilizzato;

- nell'esistenza - ormai pressoché sistematica - di documenti nativi digitali creati in formato proprietario, di difficile riproducibilità nel tempo e di difficile conservazione di lungo termine (si pensi ad esempio all'uso dei software CAD, ma anche ai documenti testuali o iconografici);

- nella difficoltà di trovare figure professionali in grado di conciliare la conoscenza della materia architettonica con quella dell'archivistica e dare vita a strumenti di descrizione coerenti, corretti ed esaustivi.

Un secondo aspetto problematico è poi costituito da alcune *condizioni esterne* che riguardano soprattutto i soggetti che si pongono in relazione con gli archivi di architettura:

- la percezione che hanno dell'archivio *gli studiosi e i conservatori*, che talvolta tende a privilegiarne una sola parte, vale a dire quella che viene ritenuta *più interessante* secondo criteri contenutistici soggettivi, discrezionali e mutabili nel tempo e in relazione ai contesti (i disegni e i quaderni di appunti, ad esempio), e che purtroppo porta a non analizzare o a non proporre una visione dell'archivio nella sua interezza e unitarietà (e - conseguentemente - nella sua inscindibilità);

- la percezione che hanno dell'archivio *i proprietari e i detentori*, come di un bene patrimoniale che può essere smembrato al fine di soddisfare le richieste di più istituti interessati a conservare testimonianze documentarie dell'attività di un determinato architetto o, anche, con l'intento di renderlo rappresentato in più contesti conservativi, in nome di una presunta (e assolutamente non coerente dal punto di vista scientifico) promozione del professionista e della sua visione culturale.

Poiché qualunque intervento condotto a posteriori su un bene archivistico e che ne comporti lo smembramento produce danni irreversibili perché mina alla base la possibilità di esaminare il contesto *integro* in cui un determinato atto ha avuto luogo, tali interventi sono da evitare e da censurare e solo un'accurata attività di sensibilizzazione di tutti gli interlocutori coinvolti (proprietari/detentori, studiosi, professionisti, istituti di conservazione) può garantire che non si ripetano scelte che, in un passato anche recente, hanno provocato la distruzione di complessi archivistici di assoluta rilevanza.

tographs and slides; this heterogeneity of media has an initial effect on the preservation methods, which must be diversified according to the medium used;

- the existence - now virtually systematic - of native digital documents created in a proprietary format, difficult to reproduce and store for long periods of time (think, for example, of CAD software or text-based or iconographic documents);

- few professionals are knowledgeable about both architecture and archiving, to create coherent, correct and exhaustive description instruments.

A second issue has to do with the external conditions that mainly concern those who deal with architecture archives:

- how scholars and conservators perceive an archive. Sometimes, they only prefer one part of it, that is to say, the part that is considered most interesting according to subjective, discretionary and time-dependent criteria and vis-a-vis certain contexts (drawings and notebooks, for example). Unfortunately, this perception leads to the non-analysis or non-proposal of a vision whereas an archive should be considered in its entirety and unity (and - consequently - its inseparability);

- owners and holders may perceive the archive as a property that can be split into different parts in order to satisfy the requests of several institutions wishing to preserve documentary evidence of the activity of a given architect or to represent it in several conservation contexts. All this happens in the name of an alleged (and scientifically inconsistent) promotion of professionals and their cultural vision.

Any ex-post intervention on an archival asset implying its dismantling causes irreversible damage. It undermines the possibility of examining the exact context in which a certain act took place; therefore, such interventions must be avoided and censored. Only a thorough awareness raising effort on the part of all stakeholders (owners/holders, scholars, professionals, conservation institutes) can avoid repeating past mistakes. In the recent past, this has led to the destruction of extremely important archival series.

The diligent action by the National Association of Architecture Archives - AAA Italy is an example of virtuous collaboration.

Moreover, architecture archives have been facing new opportunities and risks for some time now. These include the increasing presence of native digital documents, especially in current and repository archives, at the premises of professionals and public institutions

In quest'ottica l'attenta azione dell'Associazione nazionale Archivi di Architettura - AAA Italia si iscrive tra le forme di collaborazione virtuosa.

Nuove opportunità e nuovi rischi, inoltre, gli archivi di architettura stanno affrontando da qualche tempo, e sono collegati alla sempre maggiore presenza di documenti nativi digitali, soprattutto negli archivi correnti e di deposito, presso i professionisti e presso le istituzioni pubbliche con cui i professionisti interagiscono: pensiamo, ad esempio, alla documentazione archivistica che costituisce testimonianza dell'attività edilizia pubblica e privata, connessa ai procedimenti autorizzatori e regolatori. Come, pure, la progressiva (ma mai esaustiva) attività di digitalizzazione degli archivi storici, con la creazione di *repository* dotati di adeguati strumenti di ricerca informatici.

Opportunità si mostrano, in questo contesto, in relazione alla progressiva e sempre maggiore accessibilità che l'uso dell'informatica porta con sé: si pensi alla *dematerializzazione*, all'accesso ai documenti da remoto e indipendente dal luogo di conservazione, alla condivisione di risorse e alla creazione di sistemi informativi integrati; *rischi* si pongono, contestualmente, in relazione alla possibile mancanza di garanzie in merito all'integrità dell'informazione digitale rispetto alla fonte primaria, alla leggibilità nel tempo delle fonti digitali e alla perdita dei documenti digitali nel caso di non corrette procedure di conservazione.

Anche in questo caso, un *design* dei processi affidabile e la professionalità di coloro che conducono tali operazioni costituiscono la prima fonte di garanzia per una corretta restituzione alla cittadinanza, attraverso il tempo e lo spazio, di queste rilevanti fonti documentarie.

with which professionals interact: think, for example, of the archival documentation that testifies to public and private buildings' authorization and regulatory formalities. Another example is the progressive (but never exhaustive) digitization of historical archives, with the creation of repositories equipped with appropriate computerized research tools.

On the other hand, opportunities arise from the progressive and increasing accessibility enabled by information technology: dematerialization, remote and independent access to documents, sharing of resources and the creation of integrated information systems. At the same time, risks arise from the lack of guarantees about the integrity of digital information with respect to the primary source, the legibility of digital sources over time and the loss of digital documents in the event of incorrect storage procedures.

Again, reliable process designs coupled with the professionalism of those who perform these operations constitute the most important safeguard. In this way, citizens can access, through time and space, these important documentary sources.

Rocco Maio

PROGETTO DI DIGITALIZZAZIONE DEI PROCESSI PER L'ACCESSO TELEMATICO ALL'ARCHIVIO PROGETTI DI ROMA CAPITALE

Il progetto prevede la digitalizzazione dell'Archivio progetti del Dipartimento Programmazione ed Attuazione Urbanistica (PAU), contenente i **titoli edilizi** (Licenze edilizie, Concessioni edilizie e Permessi di costruire ecc.) rilasciati dal 1931 ad oggi ed i relativi **elaborati progettuali**, nonché i **Certificati di agibilità** rilasciati. Tale progetto è finalizzato a migliorare l'accesso ai contenuti informativi presenti nell'archivio progetti, sia da parte del **cittadino/professionista** che da altre strutture interne e/o esterne all'Amministrazione capitolina a diverso titolo interessate.

Il contesto di riferimento: dimensione

L'Archivio progetti di Roma Capitale contiene:

- Circa 180.000 Fascicoli progettuali presenti nell'Archivio progetti dal 1930 ad oggi;
- Circa 195.000 Licenze/Concessioni edilizie;
- Circa 75.000 Certificati di Agibilità (rilasciati);
- Circa 149.000 Fascicoli di agibilità (domande).

Relativamente al numero degli accessi agli atti, ogni anno si registrano oltre **10.000 accessi** da parte di cittadini, ovvero di professionisti incaricati. Tali accessi sono in parte dovuti alla necessità di verificare la legittimità edilizia/urbanistica della preesistenza degli immobili su cui realizzare gli interventi edilizi. A tal fine è opportuno considerare che ogni anno nel territorio di Roma Capitale vengono presentate circa **40.000 pratiche edilizie** di cui 30.000 attraverso la piattaforma telematica dello Sportello Unico dell'Edilizia (SUET) che riguardano le CIL e le CILA.

Il contesto di riferimento: criticità

Le criticità che il progetto si prefigge di superare sono sostanzialmente queste:

- Tempi di attesa superiori a quelli stabiliti per legge;
- Inadeguata conservazione dei fascicoli;
- Mancato controllo dei documenti nell'attività di riproduzione copie (attualmente è affidata a terzi);

PROJECT FOR THE DIGITIZATION OF COMPUTERIZED ACCESS TO THE ROMA CAPITALE PROJECTS ARCHIVE

The project provides for the digitization of the project archive of the Department of Planning and Urban Implementation (PAU), containing the building titles (building licenses, building concessions and building permits, and so on) issued from 1931 to date and the relevant design documents, as well as the certificates of practicability.

This project aims at improving access to the information contents of the projects archive both for citizens and professionals and for other entities inside and/or outside the City Administration.

Background: size

The projects archive of Roma Capitale contains:
 About 180,000 Project files in the Project Archive from 1930 to date;
 Approx. 195,000 Building Licenses/Concessions;
 Approximately 75,000 Certificates of Practicability (issued);
 Approximately 149,000 Application files. More than 10,000 users (citizens or professionals) have access to such documents, every year. Users need to verify the building/urban planning regularity of buildings prior to make any interventions. It is worth noting that every year about 40,000 building dossiers are submitted in the area of Roma Capitale. Thirty-thousand are sent online through the so called Building One Stop Shop (SUET) for CIL and CILA.

The context of reference: critical issues

The critical points that the project aims at overcoming are as follows:

- Waiting times longer than those established by law;
- Inadequate storage of files;
- Failure to check the documents in the copying activity

- Mancanza di una catalogazione informatica dei fascicoli e conseguentemente di un Sistema informativo per la ricerca dei documenti di interesse.

Obiettivi

Gli obiettivi del progetto in termini di ottimizzazione/efficientamento dei processi interni all'Amministrazione e di miglioramento dei servizi erogati sono:

- Miglioramento dell'efficienza operativa dell'Amministrazione capitolina ed in particolare del Dipartimento PAU;
- Accessibilità ai cittadini delle pratiche edilizie riguardanti l'intero territorio comunale di Roma attraverso servizi innovativi resi disponibili su piattaforme informatiche aperte integrate e interoperabili;
- Dematerializzazione del materiale cartaceo presente all'interno dell'Archivio Dipartimentale che consentirà una riduzione dei costi per l'Amministrazione circa la gestione dell'archivio remoto contenente i progetti edilizi fino al 1995.

Fascicolo dell'immobile

Il progetto prevede altresì lo sviluppo di un servizio/ambiente sperimentale finalizzato alla costituzione del **“fascicolo dell'immobile”**, ovvero *definire un ambiente strutturato e condiviso dove immagazzinare, in forma organizzata, le diverse informazioni, documenti e contenuti che si riferiscono ai fabbricati privati presenti nel comune di Roma. In tale finalità si prevede di considerare preliminarmente le informazioni relative ai titoli edilizi comunque denominati, informazioni catastali, informazioni energetiche e altri elementi informativi resi disponibili dagli altri Uffici capitolini, ovvero da altre amministrazioni.*

Sostanzialmente, il progetto prevede: una fase di **setup e pianificazione**, che include la definizione compiuta del progetto, propedeutica alla fase di affidamento dei servizi/forniture necessari; una fase di **Realizzazione**, che include le procedure di affidamento dei servizi previsti e l'espletamento degli stessi;

(this activity is currently outsourced to third parties);
Lack of a computerized catalog of files and consequently of an Information System to search for documents of interest.

Objectives

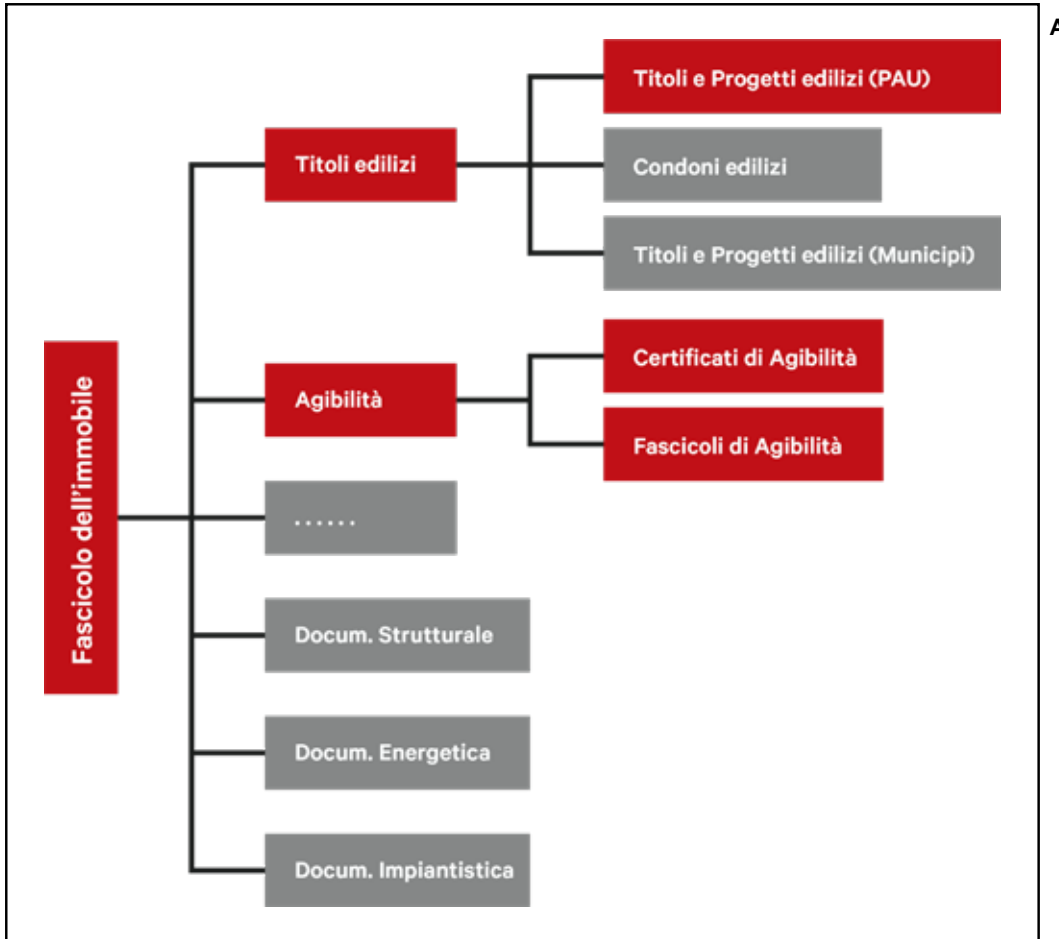
The project's objectives in terms of optimization/efficiency of the internal processes of the Administration and improvement of its services are:

- Improvement of the operational efficiency of the City Administration and in particular of the PAU Department;
- Allow citizens to access building files for the entire municipality of Rome through innovative services made available on integrated and interoperable open IT platforms;
- Dematerialization of paper-based documents in the Departmental Archive to cut costs with respect to the management of the remote archive containing building projects until 1995.

Building dossier

The project also provides for the development of an experimental service/environment aimed at creating a “building dossier”, i.e. defining a structured and shared environment in which to store, in an organized manner, the various information, documents and contents that refer to private buildings in the municipality of Rome. For this purpose, we plan to examine in advance any information on building permits, cadastral information, energy certification and other information made available by other offices in Rome or by other administrations.

In a nutshell, the project consists of different phases. First, a Setup and Planning phase, which includes the complete definition of the project, in view of the assignment of the services/supplies required; an Implementation phase, which includes the procedures for assigning the planned services and deliver them; a Start-up phase, which provides for the



A



B

↑ - A
 Roma Capitale
 Dipartimento Programmazione e Attuazione Urbanistica
Ipotesi di struttura del Fascicolo dell'immobile

↑ - B
 Roma Capitale
 Dipartimento Programmazione e Attuazione Urbanistica
Fasi della procedura di Digitalizzazione

una fase di **Start-up**, che prevede la messa in esercizio del sistema informativo che permette l'erogazione dei servizi telematici previsti agli utenti.

La fase di **Realizzazione** si articola in due lotti: Digitalizzazione delle diverse *Serie documentali* e sviluppo del *Sistema informativo*. Nel processo di digitalizzazione svolge un ruolo fondamentale l'attività di *metadazione* dei diversi documenti che consentirà di ricercare agevolmente gli stessi una volta scansionati, nonché le attività legate all'efficacia probatoria dei documenti digitalizzati, necessaria per conferire piena validità giuridica ai documenti informatici.

Nell'ottica della costituzione del fascicolo digitale dell'immobile, verrà posta particolare attenzione alle relazioni tra le diverse Serie documentali.

In generale si ritiene che i metadati che consentono di individuare in maniera univoca le relazionali tra le diverse serie documentali siano gli identificativi catastali (foglio e particella), ovvero l'individuazione toponomastica dell'immobile oggetto di accesso agli atti (via e numero civico attuale). Tuttavia, considerando che tali dati non sono disponibili per la maggior parte delle serie documentali (quantomeno per le pratiche edilizie più datate), in prima istanza le relazioni tra le diverse serie documentali verranno ricavati dai cosiddetti **Cartellini** e dai **Libroni di protocollo**, nei quali venivano, di norma, appuntati i riferimenti alle pratiche edilizie collegate.

implementation of the information system enabling users to receive the expected electronic services.

The Implementation phase is made up of two batches: Digitization of the different Document Series and development of the Information System. As to digitization, a key role is played by metadata of the various documents. This will make it possible to easily search for the same scanned documents, as well as check the legal validity of the documents digitized (a prerequisite for computer documents).

In view of the creation of the building's digital dossier, special attention will be paid to the relationships between the various document series.

Broadly speaking, it is believed that the metadata allowing the univocal identification of relationships between the different series of documents are the cadastral identifiers (folio and parcel), i.e. the toponymy identification of the property being accessed (full address). However, since such data are not available for most of the document series (at least for older building records), relationships between different document series will be primarily derived from the so-called Tags and Protocol Books, where references to underlying building records were usually noted.

Rocco Maio

Dipartimento Programmazione e Attuazione Urbanistica del Comune di Roma. Ufficio Reingegnerizzazione dei Processi e Innovazione Tecnologica, Coordinamento Sistemi Informativi/Agenda Digitale

Department of Urban Planning and Implementation of the City of Rome. Office for Process Reengineering and Technological Innovation, Information Systems Coordination/Digital Agenda

Erilde Terenzoni

ARCHIVIO, OPERA, PROGETTO

Relazioni e prospettive

In *Andare in archivio*¹, libro iconico dell'archivistica italiana, Isabella Zanni Rosiello racconta l'esperienza di una ricerca d'archivio come di un'avventura ostica sia sul piano fisico che su quello intellettuale ma che comporta sempre, qualunque sia l'esito, un accrescimento della conoscenza. È un'immagine che si adatta perfettamente agli archivi degli architetti e degli ingegneri, sia per i contenuti, spesso bellissimi e inediti, che per le difficoltà che ancora oggi in molti casi bisogna superare per poterli individuare e consultare.

Questi archivi possono provenire da grandi istituzioni pubbliche e private come i Ministeri o gli ex IACP, INCIS, da imprese piccole o grandi come l'Immobiliare, Condotte, Sogene, da Fondazioni e consorzi; oppure dagli studi individuali o associati. Una volta venuto meno il loro interesse corrente, possono essere conservati presso Istituti culturali specializzati (ad esempio l'Archivio Centrale dello Stato, il MAXXI, il Mart di Rovereto, lo CSAC di Parma o alcune Fondazioni come La Biennale di Venezia) dove vengono resi accessibili. Capita anche che restino presso gli studi privati, nelle abitazioni, nelle cantine o nei garage degli eredi che spesso affrontano fatiche e spese pur di conservarli e salvaguardarli. In questi ultimi casi la consultazione è spesso difficile per motivi pratici: disordine dei materiali, mancanza di spazi dove accogliere gli studiosi, mancanza di persone dedicate. A volte degli archivi si perdono le tracce, dissolti tra altre carte oppure spezzettati tra i ricordi di famiglia.

ARCHIVE, WORK, PROJECT Relations and Outlook

In *Andare in archivio*¹, the iconic book of Italian archival science, Isabella Zanni Rosiello describes the experience of archival research as a difficult adventure, both physically and intellectually; however, whatever the outcome, it always involves an increased level of knowledge. This image is perfectly suited to the archives of architects and engineers, both for their content, often beautiful and unpublished, and for the difficulties that still today need to be overcome in order to find and access them.

These archives may come from large public and private institutions such as Ministries or former IACP, INCIS, small or large companies such as Immobiliare, Condotte, Sogene, Foundations and consortia, or from individual or associated firms. Once their current interest has faded, they can be kept in specialized cultural institutes (for example, the Central State Archives, MAXXI, Mart in Rovereto, CSAC in Parma or some foundations such as the Venice Biennale) where they are made accessible. It also happens that they remain in private homes, cellars or garages of heirs who often face difficulties and costs in order to preserve and safeguard them. In the latter cases, consultation is often difficult for practical reasons: cluttered

→ - A

E42. Utopia e scenario e regime
Roma, 1987

Archivio Centrale dello Stato

Courtesy © Abbrescia Santinelli - f2f studio

Mostra documentaria





↑ - B

E42. Utopia e scenario e regime

Roma, 1987

Archivio Centrale dello Stato

Courtesy © Abbrescia Santinelli - f2f studio

Mostra documentaria

Anche i progettisti in attività nutrono atteggiamenti molto contrastanti nei confronti del proprio archivio e spesso ne influenzano la sorte futura. David Chipperfield, che per realizzare la tredicesima Mostra Internazionale di Architettura de La Biennale di Venezia ha visitato gli archivi e gli studi di molti architetti contemporanei alla ricerca di materiale da esporre, racconta così questa esperienza²: “(...) c’era Luigi Snozzi, il cui archivio personale è talmente disordinato e inaccessibile che persino lui si è rifiutato di consultarlo; la sua risposta è stata ‘non posso darvi nessun plastico perché non so come trovarlo. Li tengo tutti insieme in un disordine terribile e nemmeno ci metto mano’ (...). Stessa situazione con Rafael Moneo: mi ha mostrato un intero piano del suo studio dicendo ‘non ci vengo spesso, è difficilissimo trovare qualcosa qui dentro’. Da un’altra parte nello studio c’erano dei disegni appesi alla parete, che evidentemente per lui erano significativi”. Tra questi ultimi infine seleziona il bellissimo schizzo di Mérida che verrà esposto all’entrata dell’Arsenale. Chipperfield si imbatte anche nell’atteggiamento opposto, un sentimento quasi feticistico: “C’è chi tiene a tutto e documenta tutto, per esempio so che appena Frank Gehry fa uno schizzo c’è subito qualcuno che lo raccoglie, lo data e si precipita in archivio”.

Si possono citare anche esempi di altro segno, sia sul piano della costruzione della memoria che su quello della comunicazione del proprio lavoro. La Fondazione Piano, istituita nel 2004, ha dato vita ad un modello di gestione dell’archivio molto interessante. A seguito di un’intesa con la Soprintendenza archivistica per la Liguria, l’archivio è stato ordinato e oggi viene utilizzato in primis dalla Fondazione per esposizioni e altre iniziative di promozione, ma i materiali anteriori agli anni ’60 vengono messi a disposizione di ricercatori e studenti offrendo loro l’occasione di studiare direttamente sugli originali. Si tratta di una esperienza preziosa per una generazione spesso disabituata a disegnare e che corre “il rischio che l’uso della *computer-generated imagery* sposti la concentrazione sull’abilità grafica, sulla comunicazione di immagini e non sulla comunicazione di idee”, per dirla ancora una volta con le parole di Chipperfield.

Accanto all’eterogeneità che li connota e per la quale, sia pure con delle costanti comuni, quasi ogni archivio costituisce un caso a sé, un altro aspetto che caratterizza queste fonti è quello della loro complementarità. Molto spesso per ricostruire una vicenda è necessario allargare il campo delle ricerche e affrontare dopo l’archivio del progettista, quello del committente pubblico o privato, poi quello di eventuali istituzioni di controllo e quello dell’impresa di costruzione e/o gli schizzi e le annotazioni dell’artigiano che ha realizzato complementi e arredi. Molte e utili indicazioni possono venire anche dallo studio della biblioteca dell’architetto, dai libri più amati e analizzati con passione, dalle note e dagli appunti. Soltanto messe a confronto le fonti documentarie risuonano e offrono storie armoniche e complete, a volte ignorate fino a quel momento.

La sensibilità verso un simile approccio storicistico e integrato agli archivi degli architetti e ingegneri per l’architettura contemporanea è maturata nel tempo, soprattutto

materials, lack of space to receive scholars, lack of dedicated people. Sometimes archives are lost, dissolved among other papers or broken into family memories.

Even active designers have very conflicting attitudes towards their archives and often influence their future destiny. David Chipperfield visited the archives and studios of many contemporary architects in search of material to exhibit at the 13th International Architecture Exhibition of the Venice Biennale. He described his experience as follows²: “(...) there was Luigi Snozzi, whose personal archive is so messy and inaccessible that even Snozzi refused to look it up; his answer was ‘I can’t give you any model because I don’t know how to find it. I keep them all together in a terrible mess and I don’t even get hold of them’ (...). The same happened with Rafael Moneo: he showed me an entire floor of his studio saying ‘I don’t come here often, it’s very difficult to find something in here’. On the other side of the studio there were drawings hanging on the wall, obviously significant to him. Among these, he chose a beautiful sketch of Mérida that would be displayed at the entrance of the Arsenal. Chipperfield also came across an opposite, almost fetishistic attitude: “Some people care about everything and document everything, for example I know that as soon as Frank Gehry sketches something, someone immediately collects it, dates it and rushes to the archive”.

Examples of a different nature can be cited, too, regarding both the construction of memory and the communication of one’s own work. The Piano Foundation was established in 2004 and has created a very interesting archive management model. Following an agreement with the Archival Superintendence of Liguria, the archive was organized. Today, it is primarily used by the Foundation for exhibitions and other promotional initiatives. However, materials dating back to over sixty years ago are made available to researchers and students, offering them the opportunity to study directly on the originals. This is a valuable experience for a generation often unfamiliar with drawing. “The risk is that the use of *computer-generated imagery* shifts the focus on graphic skills, on the communication of images rather than on the communication of ideas”, to put it once again with Chipperfield’s words.

Beside being heterogeneous, an attribute that characterizes nearly all of them, every archive is a unique case.

Another aspect that characterizes these sources is their complementarity. Very often, in order to reconstruct an event, it is necessary to broaden the field of research and then deal with the designer’s archive, the one of a public or private client, then the archive of some supervisory institutions and that of the construction company and/or the sketches and notes by the craftsman who made accessories and furnishings. The study of an architect’s library, their most beloved and passionately examined books, notes and memos can also provide many valuable indications. Only when compared to each other, do documentary sources resonate and offer harmonious and complete stories, sometimes previously unknown.

in questi ultimi anni. Va detto che, all'estero, già dalla metà degli anni '70 alcune prestigiose istituzioni avevano inserito nella propria missione la raccolta e la diffusione di disegni, progetti e archivi di architettura del Novecento: ad esempio il CCA di Montréal, il Centro di archivi di architettura del XX secolo creato dall'IFA a Parigi e il DAM a Francoforte. Alla fine degli anni Novanta *Archives d'architectes. État des fonds XIXe-XXe siècles* censiva circa 750 fondi di architetti, conservati negli archivi pubblici o presso l'IFA.

Per quel che riguarda la situazione italiana, in estrema sintesi, si possono azzardare alcune tappe significative che delineano un percorso a partire da un'epoca leggermente più tarda.

Una prima operazione di grande rilievo scientifico e risonanza culturale, voluta dall'allora soprintendente Mario Serio fu, negli anni Ottanta, l'acquisizione all'Archivio Centrale dello Stato dell'archivio dell'E42, cui seguirono l'inventariazione, la messa a disposizione del fondo e la grande mostra *E42. Utopia e scenario del regime*. L'importanza delle

The awareness of such historical and integrated approach to the archives of architects and engineers in contemporary architecture has developed over time, especially in recent years. It must be said that, abroad, as early as the in the mid-1970s, some prestigious institutions had included the collection and dissemination of 20th-century architectural drawings, projects and archives as part of their mission: for example, the CCA in Montreal, the 20th-century architectural archive center created by IFA in Paris and the DAM in Frankfurt. In the late nineties, *Archives d'architectes. État des fonds XIXe-XXe siècles* collected about 750 collections of architects, stored in public archives or at IFA.

As far as Italy is concerned, this path began slightly later and can be briefly described by a number of significant steps.

In the 1980s, the then superintendent Mario Serio ordered the first operation of great scientific importance and cultural resonance: the acquisition of the E42 archive at the Central State Archives, followed by the inventory, availability of the fond and



↑ - C / D / E / F

E42. Utopia e scenario e regime

Roma, 1987

Archivio Centrale dello Stato

Courtesy © Abbrescia Santinelli - f2f studio

Mostra documentaria

carte degli architetti nella ricostruzione di un'intera epoca – e non solo della sua immagine – era resa evidente in modo quasi plastico dai due volumi del catalogo, oramai da tempo introvabili, arricchiti da un ricchissimo *corpus* di schede tecniche, frutto di un lavoro collettivo su vari archivi³.

La consapevolezza dei rischi cui sono esposti questi archivi è amplificata sia dalla loro deperibilità che dalla possibilità di smembramenti irreversibili, dovuti anche alla commerciabilità che alcuni materiali hanno nel mercato antiquario. Ciò è accaduto negli anni agli archivi di Adalberto Libera e di Aldo Rossi, acquisiti dal Centre Pompidou quasi per intero il primo e solo per alcuni significativi disegni il secondo, eventi che hanno intaccato l'unitarietà dell'archivio Rossi e reso l'uno e l'altro quasi inaccessibili agli studiosi italiani.

Molti istituti, tra cui lo CSAC, che fin dagli anni '60 raccoglieva materiali di arte contemporanea, sono diventati in questi anni più attenti a questa tipologia di archivi e da allora hanno inaugurato specifiche linee di attività. Rientra pienamente in questa visione il progetto del 1999 del MiBAC di cre-

the great exhibition *E42. Utopia and the regime's scenario*. The importance of the architects' papers in the reconstruction of an entire era - and not only of its image - popped up from the two volumes of the catalogue, now unavailable for some time, enriched by a huge corpus of technical sheets, the result of collective work on various archives³.

There is an increased awareness of the risks to which archives are exposed, both because they are perishable and because they might be irreversibly fragmented due to the commercial value of some materials in the antiques market. Over the years, this is what happened to the archives of Adalberto Libera and Aldo Rossi. The Centre Pompidou acquired the former almost entirely, whereas just a few significant drawings of the latter have been gathered. These events undermined the unity of the Rossi archive and made both almost inaccessible to Italian scholars.

Many institutions, including the CSAC, which has been collecting contemporary art materials since the 1960s, have been paying



are a Roma il Museo nazionale delle arti del XXI secolo (MAXXI). La raccolta del MAXXI architettura è iniziata nella sede provvisoria presso il Museo Andersen nel 2002 – acquisendo gli archivi di Carlo Scarpa e quello personale di Aldo Rossi – e le sue collezioni consistono ancora oggi, per la maggior parte, in archivi di architetti e ingegneri.

Sul piano teorico inoltre, tra le numerose iniziative può essere considerato fondativo il convegno *Il progetto di architettura. Conservazione Catalogo Informazione* che si tenne a Venezia nel 1995 presso l'Archivio Progetti dello IUAV. Tra gli altri parteciparono diverse istituzioni tra cui il Mart, il CSAC e l'Accademia di San Luca. Oltre a fare il punto dello stato dell'arte dei principali archivi di cui si aveva notizia, venne sottolineata l'importanza di conservare, accanto all'archivio, la biblioteca dell'architetto, e furono discusse le questioni teoriche di un'inventariazione condivisa delle tecniche di conservazione. Venne inoltre riconosciuta la necessità di dare vita ad alleanze e progetti condivisi per la salvaguardia di un patrimonio così delicato e strategico per la cultura del Novecento. Giorgio Muratore concludeva il suo contributo augurandosi di passare in fretta dalla "cultura del progetto al progetto di una nuova cultura per gli archivi di architettura contemporanea"³.

A seguire – soprattutto per impulso di un piccolo gruppo di cui furono elemento propulsore la Soprintendenza archivistica per il Lazio e l'Archivio Progetti dello IUAV – è nata l'associazione AAA Italia che oggi raccoglie Istituti culturali, Soprintendenze, Facoltà di architettura, Ordini di architetti e molti privati, detentori di archivi o studiosi. Lo scopo era ed è tuttora quello di costituire una rete concreta di soggetti diversi per la diffusione della cultura architettonica in Italia, attraverso la salvaguardia degli archivi degli architetti e degli ingegneri.

Alla fine degli anni Novanta un progetto pilota vedeva la Soprintendenza archivistica per il Lazio, la facoltà di Architettura dell'Università La Sapienza e l'Ordine degli Architetti di Roma impegnati in un antesignano censimento da cui è nata la *Guida degli archivi di architettura di Roma e del Lazio*, oggi giunta alla terza edizione. Poco dopo, due direzioni generali del Ministero, quella per gli Archivi e la Direzione Generale per l'Architettura e l'Arte contemporanee (DARC), vararono un *Piano nazionale per la tutela del patrimonio documentario per l'architettura del Novecento*, da cui prese l'avvio una campagna di censimenti condotti su tutto il territorio nazionale dalle Soprintendenze archivistiche in collaborazione con Università e Regioni. In poco tempo si è arrivati alla identificazione di circa 800 archivi di architetti e ingegneri – tra cui figure come Luigi Cosenza, Costantino Dardi, Plinio Marconi, Luigi Moretti, Pier Luigi Nervi, Giuseppe Samonà – e alla pubblicazione di sei

more attention to this type of archive in recent years. Since then, they have been launching their own specific policies. This includes MiBAC's 1999 project to create the Museo nazionale delle arti del XXI secolo (MAXXI) in Rome. The MAXXI Architettura collection began in the temporary headquarters of the Andersen Museum in 2002 - with the acquisition of Carlo Scarpa's archives and Aldo Rossi's personal archives. Its collections still consist, for the most part, of archives of architects and engineers.

Theoretically, one of the many foundational initiatives is the conference *Il progetto di architettura. Conservazione Catalogo Informazione*, which was held in Venice in 1995 at the Archivio Progetti of IUAV. Among others, several institutions participated, including Mart, CSAC and the Accademia di San Luca. In addition to taking stock of the current state of the art of the main archives, a major emphasis was put on the preservation of the architect's library; there was also a discussion of the theoretical issues related to a shared inventory of conservation techniques. Moreover, they acknowledged the need to create alliances and shared projects to safeguard such a delicate and strategic heritage for the twentieth-century culture. Giorgio Muratore concluded his speech by hoping to move quickly from the "culture of design to the design of a new culture for the archives of contemporary architecture"⁴.

Later on - especially thanks to the efforts of a small group led by the Archival Superintendence of Lazio and the Archivio Progetti of IUAV - the association AAA Italia was founded. Today, it brings together cultural institutes, superintendencies, faculties of architecture, Associations of Architects and many private individuals, holders of archives or scholars. The aim was and still is to establish a network of diverse subjects to disseminate the culture of architecture in Italy, through the preservation of the archives of architects and engineers.

At the end of the 1990s, the Archival Superintendence of Lazio, the Faculty of Architecture of La Sapienza University and the Association of Architects of Rome were involved in a pioneering census that led to the creation of the *Guida degli archivi di architettura di Roma e del Lazio*, now in its third edition. Shortly afterwards, two Directorates General of the Ministry, the Archives Directorate and the Directorate General for Contemporary Architecture and Art (DARC), launched a National Plan for the protection of the documentary heritage of 20th century architecture. This led to the launch of a nationwide census conducted by the Archival Superintendencies in collaboration with Universities and Regions. In a short time, about 800

Guide regionali. Un altro esito felice di questa intesa è stata la realizzazione del *Portale per gli archivi di architetti* nel Sistema Archivistico Nazionale (SAN)⁵.

Anche se in questi anni molto è stato realizzato, convegni e mostre si sono moltiplicati, e l'attenzione per questo tipo di fonti è sicuramente e definitivamente accesa, bisogna riconoscere che l'utilizzo degli archivi di architetti e ingegneri non è ancora diventato sistemico in alcuni settori strategici come la didattica e l'esercizio della professione. Presso alcune facoltà, seguendo le buone pratiche inaugurate dall'Archivio Progetti dello IUAV, si utilizzano spesso materiali di archivio per la formazione, attraverso mostre realizzate da docenti e studenti, tesi di dottorato e altro, incentivandone così lo studio diretto, anche se renderle disponibili in modo massivo comporta necessariamente molto lavoro preparatorio.

In questa logica gli inventari, le guide, le banche dati e gli elenchi, strumenti di accesso ai contenuti degli archivi, sono preziosi e potrebbero diventare attrezzi abituali di lavoro per docenti, studenti, studiosi e, quando serve, anche professionisti alla ricerca del *genius loci*.

Lucidamente, come era suo costume, Vittorio De Feo nella relazione tecnica per il progetto della nuova sede della Provincia di Pordenone⁶ così si esprime:

“Disegnare architettura non come se ci trovassimo all'improvviso di fronte a una pagina bianca, senza valutare se altri hanno già operato prima di noi. Ma come se noi stessi fossimo chiamati non tanto a cominciare quanto a continuare”.

archives of architects and engineers were identified - including those of personalities like Luigi Cosenza, Costantino Dardi, Plinio Marconi, Luigi Moretti, Pier Luigi Nervi, Giuseppe Samonà - and six regional Guides were published. Another successful outcome of this agreement was the creation of the Portal for Architects' Archives in the National Archival System (SAN)⁵.

In spite of the many achievements of recent years, conferences and exhibitions have multiplied. The spotlight on this type of source is certainly and definitively on. However, we must admit that the use of architects' and engineers' archives has not become systematic yet in certain strategic sectors, such as education and the professional practice. In some faculties, in line with the good practices inaugurated by the IUAV Project Archive, archival materials are often used for training, exhibitions, by teachers and students, for doctoral theses and so on. These initiatives encourage the study of these materials, although a major preliminary work is needed to make them available to the public.

In this respect, inventories, guides, databases and directories, tools to access the contents of archives, are invaluable and could become routine work tools for teachers, students, scholars and, when needed, even professionals in search of the *genius loci*.

As Vittorio De Feo clearly stated in his technical report for the project of the new headquarters of the Province of Pordenone⁶:

“Drawing architecture not as if we were suddenly faced with a blank page, without considering whether others have already worked before us. But as if we ourselves were called not so much to begin but rather to continue”.

1- I. Zanni Rosiello, *Andare in archivio*, il Mulino, Bologna 1996.

2- *Archivi e Mostre. Atti del Primo Convegno Internazionale Archivi e Mostre*, Fondazione La Biennale di Venezia, Venezia 2013, pp. 17-19.

3- T. Gregory e A. Tartaro (a cura di), *E42 Utopia e scenario del regime. Ideologia e programma per l'Olimpiade della civiltà*, vol. I, Marsilio, 1987; M. Calvesi, E. Guidoni, S. Lux (a cura di), *E42 Utopia e scenario del regime. Urbanistica architettura arte e decorazione*, vol II, Marsilio, 1987.

4- A. Tonicello (a cura di), *Il progetto di architettura. Conservazione Catalogazione Informazione*, Venezia, 1995, p. 55.

5- www.architetti.san.beniculturali.it

6- *Concorso per il progetto della nuova sede della Provincia di Pordenone*, 1996-99, Archivio Vittorio De Feo, MAXXI Architettura, Roma.

1- I. Zanni Rosiello, *Andare in archivio*, il Mulino, Bologna 1996.

2- *Archivi e Mostre. Atti del Primo Convegno Internazionale Archivi e Mostre*, Venice Biennale Foundation, Venice 2013, pp. 17-19.

3- T. Gregory e A. Tartaro (edited by), *E42 Utopia e scenario del regime. Ideologia e programma per l'Olimpiade della civiltà*, vol. I, Marsilio, 1987; M. Calvesi, E. Guidoni, S. Lux (edited by), *E42 Utopia e scenario del regime. Urbanistica architettura arte e decorazione*, vol II, Marsilio, 1987.

4- A. Tonicello (edited by), *Il progetto di architettura. Conservazione Catalogazione Informazione*, Venezia, 1995, p. 55.

5- www.architetti.san.beniculturali.it

6- *Competition for the project of Nuova Sede della Provincia di Pordenone*, 1996-99, Archivio Vittorio De Feo, MAXXI Architettura, Rome.

Erilde Terenzoni

Referente Archivi dell'Ordine degli Architetti
P.P.C. di Roma e Provincia

Contact Person in charge of Archives,
Chamber of Architects P.P.C. Rome and province

Micaela Procaccia

VALORIZZAZIONE

Impegno attivo per la salvaguardia degli archivi di architettura

Nel gennaio del 2014, in occasione dei sessant'anni dell'Archivio Centrale dello Stato, è stata inaugurata la nuova sala destinata ad accogliere gli archivi di architettura conservati presso l'Istituto. La sala è stata dedicata a Mario Serio, sovrintendente dell'Archivio Centrale nel periodo compreso tra il 1982-1994, in segno di riconoscimento per il ruolo avuto nella salvaguardia e valorizzazione delle fonti utili ad approfondire il rapporto tra la storiografia dell'architettura e l'archivistica. Una prima verifica delle possibilità offerte da questo nuovo orientamento si ebbe già nel 1984 con il deposito dell'archivio dell'Ente autonomo Esposizione Universale di Roma-EUR. L'apporto derivato alla ricerca storica dal reperimento della documentazione d'archivio e dal successivo riordinamento è tuttora innegabile e resta un esempio di come le fonti originali possano contribuire alla formazione di un giudizio più consapevole. A partire da quell'iniziativa fu attivata un'accurata campagna di indagine volta a rintracciare gli archivi di quei professionisti e artisti che erano stati coinvolti nel grande progetto dell'Esposizione. Attualmente sono 44 gli archivi privati di architetti e ingegneri acquisiti, tra i più noti e importanti tra quelli individuati dalla Soprintendenza archivistica per il Lazio nel corso del censimento attivato all'inizio degli anni '90. Un numero significativo anche per l'Archivio Centrale dello Stato identificato come una delle sedi più idonee per la ricerca e l'approfondimento dell'architettura moderna e contemporanea, data la presenza di specifiche serie di provenienza istituzionale. Gli archivi del Ministero dei lavori pubblici, della Direzione generale antichità e belle arti e del Ministero dell'Africa italiana sono solo alcune delle serie più conosciute. Accanto a questo nucleo documentario si collocano gli archivi di enti pubblici e privati, società, imprese che hanno svolto la propria attività nel settore degli interventi edilizi e territoriali in genere: l'Opera nazionale combattenti, la Cassa per il

ENHANCEMENT

Active commitment for the protection of architectural archives

In January 2014, on the occasion of the sixtieth anniversary of the Central State Archives, a new room was inaugurated to house the architecture archives kept at the Institute. The room was dedicated to Mario Serio, supervisor of the Central Archives in 1982-1994, as an acknowledgement of his role in safeguarding and enhancing sources that helped explore the relationship between architectural historiography and archival studies. An initial verification of the possibilities that this new approach offered became clear as early as in 1984, with the storage of the archives of the Ente Autonomo Esposizione Universale di Roma-EUR. The contribution made to historical research by the retrieval of archival documentation and its subsequent reorganization remains undeniable and is an example of how relevant original sources are with respect to the formation of a more informed judgment. Starting from that initiative, a thorough research campaign was launched to locate the archives of those professionals and artists who had been involved in the great project of the Exhibition. Currently, 44 private archives of architects and engineers have been acquired. They are among the best known and important archives identified by the *Archival Superintendence of Lazio* during the census conducted at the beginning of the 1990s. This number is significant for the Central State Archives, too. These latter have been chosen as one of the most suitable locations for the research and study of modern and contemporary architecture, given the presence of specific series of institutional origin. The archives of the Ministry of Public Works, of the Directorate General for Antiquities and Fine Arts and of the Ministry for Italian Africa are just examples of the most well-known series. Next to this documental core are the archives of public and private bodies, companies

Mezzogiorno, la società Condotte d'acqua e La Società generale immobiliare, l'IRI - Istituto per la Ricostruzione Industriale, il Consorzio nazionale per il credito agrario di miglioramento.

Nel corso del 2018 è stato avviato presso l'Istituto uno specifico progetto indirizzato alla identificazione e valorizzazione delle fonti per la storia dell'urbanistica italiana. La ricerca ha preso avvio dal fondo della Raccolta ufficiale leggi e decreti, ovvero la collezione dei provvedimenti legislativi originali a partire dal 1861. Un patrimonio davvero inestimabile per la consistenza e l'estensione cronologica e, nel caso specifico, per la presenza degli allegati cartografici originali: approvazioni di piani generali di città, di ampliamento, progetti di città nuove per i territori di bonifica in Italia e nelle colonie, varianti ai piani approvati. Documenti ed elaborati grafici che coprono un arco temporale che va dal 1874 e il 1971. Il recente progetto è stata un'ulteriore occasione per verificare le opportunità di una ricerca trasversale rispetto al patrimonio documentale a disposizione. Accanto ai provvedimenti approvati in via definitiva sono stati rintracciati nelle serie archivistiche istituzionali, come in quelle prodotte da enti e da privati, materiali utili a tracciare la storia di quegli stessi piani urbanistici o verificarne gli sviluppi. Un progetto ambizioso che, come previsto dai compiti istituzionali dell'Istituto, ben si integra con i programmi di valorizzazione che da sempre ne hanno caratterizzato l'attività favorendo il confluire di ricercatori e storici interessati ad approfondire le tematiche dell'urbanistica, dell'architettura e dell'ingegneria del Novecento.

and enterprises that worked in the field of building and land interventions in general: the Opera Nazionale Combattenti, the Cassa per il Mezzogiorno, Condotte d'acqua and Società Generale Immobiliare, IRI - Istituto per la Ricostruzione Industriale, the Consorzio nazionale per il credito agrario di miglioramento.

In 2018, the Institute launched a specific project to identify and enhance the historical sources of Italian urban planning. The research started from the official collection of laws and decrees, i.e. the collection of original legislative measures from 1861 onwards. A truly priceless heritage given its size and chronological extension and, in this specific case, the presence of the original cartographic attachments: approval of general city plans, expansion plans, new city projects for reclamation areas in Italy and in the colonies, variations to the approved plans. These documents and graphic works cover a period spanning from 1874 to 1971. This recent project has been a further opportunity to check whether a cross-cutting research could be performed with respect to the available documentary heritage. In addition to the finally approved measures, materials have been retrieved from institutional archival series, as well as those produced by institutions and private subjects. They help retracing the history of those urban plans or check how they developed. This ambitious project falls within the scope of the Institute's institutional duties and fits the enhancement programs that have always characterized its activities. This approach has encouraged researchers and historians interested in an in-depth study of twentieth-century urban planning, architecture and engineering to come together.

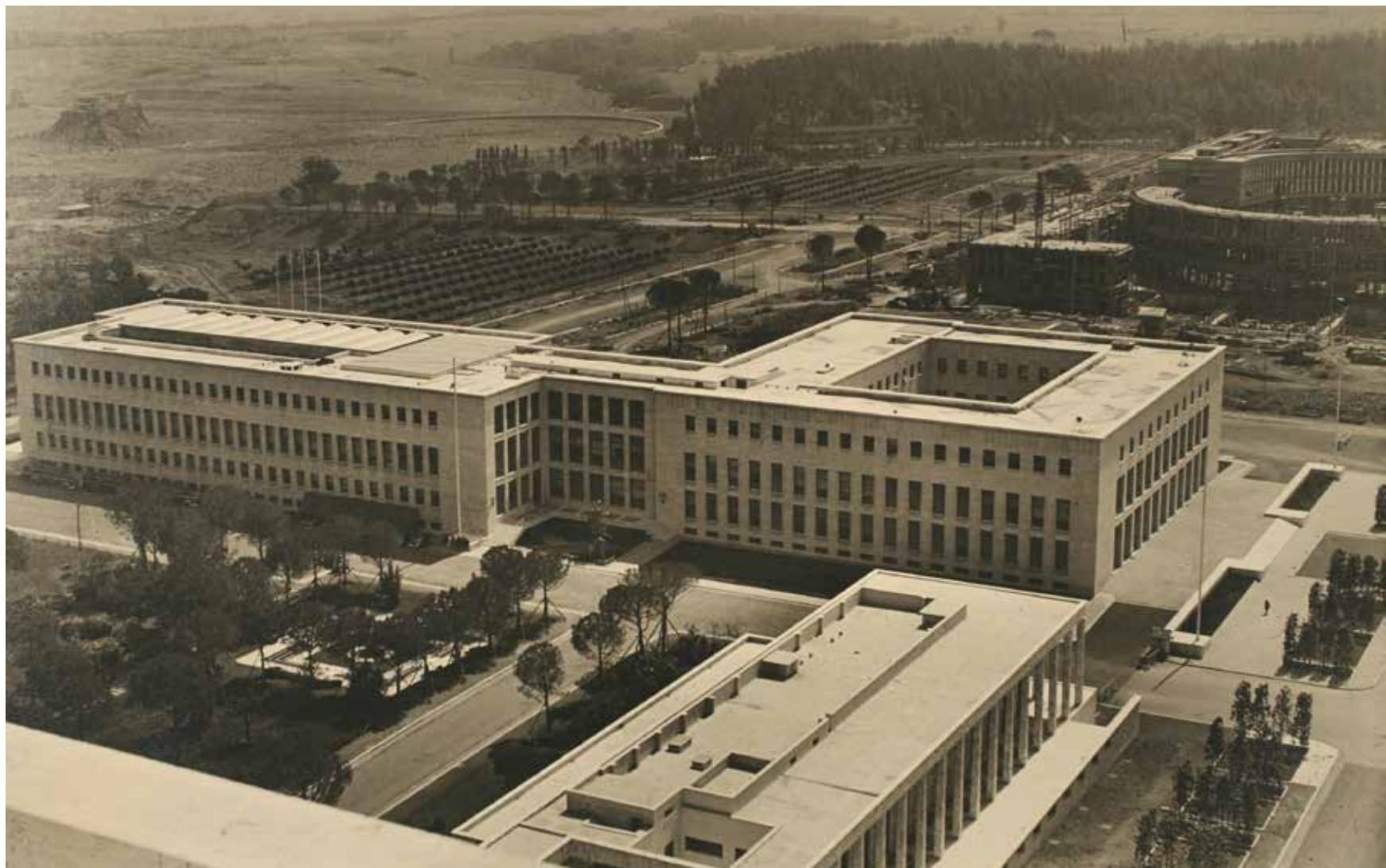
Micaela Procaccia
Già Soprintendente dell'Archivio Centrale
dello Stato - Roma

Former superintendent,
Archivio Centrale dello Stato - Roma

Flavia Lorello

DALLA RICERCA TEORICA ALLA REALIZZAZIONE DELL'OPERA

**Gli archivi di architetti e ingegneri
presso l'Archivio Centrale dello Stato**



Gaetano Minnucci

Tra i primi fondi acquisiti dall'Istituto figurano gli archivi di Gaetano Minnucci, Luigi Moretti e Riccardo Morandi. Personalità complesse i cui archivi rispecchiano pienamente la ricchezza di interessi che hanno segnato la loro vita professionale e che presentano caratteristiche assolutamente originali.

L'architetto Gaetano Minnucci negli anni '20 e '30 fu uno dei principali protagonisti del dibattito culturale sull'architettura italiana. Di questa importante fase e delle sue esperienze, le carte gelosamente custodite rimandano l'intensità e la forza con cui all'epoca furono vissute. Affascinato dal linguaggio compositivo che si andava sviluppando nei paesi del nord Europa, egli compì tra il 1921 e il 1925, una serie di viaggi per prendere contatto diretto con la produzione di quegli anni. Il volume *L'abitazione moderna popolare nell'architettura contemporanea olandese* e una lunga serie di articoli pubblicati al suo rientro in Italia sono la prima testimonianza del desiderio di contribuire alla comunicazione e diffusione delle nuove teorie. Accanto a lui, fin dal 1926, Adalberto Libera, trasferitosi a Roma per completare gli studi presso la Scuola superiore di architettura. La consistente corrispondenza tra Minnucci, all'epoca segretario generale del Movimento, e Libera con il quale diede vita alla I Esposizione di Architettura Razionale, è di grande interesse e consente di approfondire aspetti tuttora poco noti. Le lettere indirizzate a Carlo Enrico Rava, presenti nello stesso fascicolo, facilitano la comprensione dell'evoluzione dei rapporti tra i professionisti romani e i componenti del *Gruppo 7* costituitosi a Milano.

Il contenuto della documentazione non è sempre coerente, tuttavia risulta essenziale per seguire l'evolversi degli eventi, soprattutto delinea in modo chiaro la fervente attività che seguì il successo della I Esposizione sino alla formazione del MIAR nel 1931. Nell'archivio sono conservati i verbali delle riunioni tenutesi al civico n. 3 di Piazza del Popolo presso lo studio degli architetti La Padula e Marletta, accompagnati dagli elenchi manoscritti dei primi sostenitori e le ricevute per le prime sottoscrizioni.

Non mancano documenti riguardanti la II Esposizione dell'Architettura Razionale ospitata presso la Galleria di P. M. Bardi, a Roma, nel marzo 1931. Le polemiche che ne seguirono sono testimoniate da una serie piuttosto consistente di documenti utili ad approfondire quanto già elaborato dalla storiografia specializzata. Affiora chiaramente, nelle lettere, come nei telegrammi e negli appunti presenti nel fascicolo, il senso di sorpresa e di disorientamento e l'adoperarsi di ciascun componente del gruppo per tentare di ricucire lo strappo che si era consumato non solo con le autorità accademiche ma

FROM THEORETICAL RESEARCH TO THE REALIZATION OF THE WORK Archives of architects and engineers at the Archivio Centrale dello Stato

Gaetano Minnucci

The archives of Gaetano Minnucci, Luigi Moretti and Riccardo Morandi are part of the first collections acquired by the Institute. They were complex personalities whose archives fully reflect the wealth of interests that have marked their professional lives, with utterly original characteristics.

In the 1920s and 1930s, Gaetano Minnucci was one of the main actors in the cultural debate on Italian architecture. As a testimony to his experiences and to this important period, jealously stored papers evoke the intensity and strength with which they were lived at the time. Fascinated by the composition language that was developing in Northern European countries, between 1921 and 1925 he often travelled to make direct contact with the production of those years. The book *L'abitazione moderna popolare nell'architettura contemporanea olandese* and a long series of articles published when he returned to Italy are the first evidence of his desire to contribute to the communication and dissemination of new theories. Next to him, Adalberto Libera moved to Rome to complete his education at the School of Architecture in 1926. The considerable correspondence between Minnucci, at the time Secretary General of the Movement, and Libera, with whom he created the First Exhibition of Rational Architecture, is of great interest and allows us to deepen aspects still little known. The letters addressed to Carlo Enrico Rava are part of the same dossier and help us understand the evolution of the relationships between Roman professionals and the members of *Gruppo 7* in Milan.

The content of these documents is not always consistent; however, it is essential to follow the trajectory of events; above all, it clearly outlines the intense activity that followed the success of the First Exhibition until the creation of MIAR in 1931. The archive contains the minutes of the meetings held at number 3, Piazza del Popolo, at La Padula and Marletta studio, together with the handwritten lists of the first supporters and the receipts for the first subscriptions.

There are many documents concerning the II Exhibition of Rational Architecture hosted at P. M. Bardi's Gallery in Rome, in March 1931. The ensuing controversies are proven by a rather substantial series of documents that help further investigate what has already been elaborated by specialized historiography. The letters, telegrams and notes in the file clearly show the feeling of surprise and disori-

← - A

Gaetano Minnucci

Palazzo uffici presso il quartiere Esposizione Universale E42

Roma, 1937-39

Archivio Centrale dello Stato, Archivio Gaetano Minnucci

Vista panoramica, fotografia



↑ - B

Gaetano Minnucci

Casa della Gioventù italiana del Littorio a Montesacro

Roma, 1934-37

Archivio Centrale dello Stato, Archivio Gaetano Minnucci

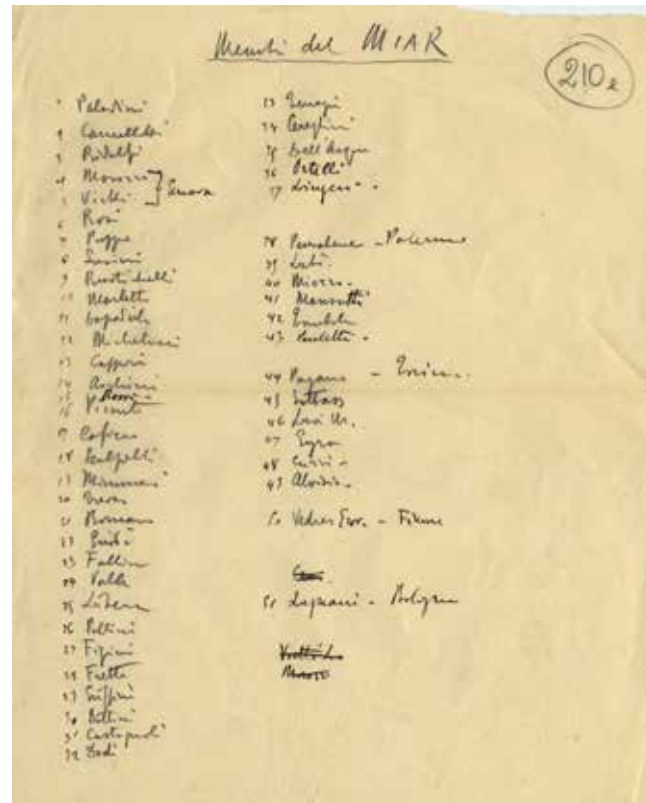
Vista del cortile interno con la piscina scoperta, fotografia

Dalla ricerca teorica alla realizzazione dell'opera

Gli archivi di architetti e ingegneri
presso l'Archivio Centrale dello Stato

From theoretical research to the realization of the work

Archives of architects and engineers
at the Archivio Centrale dello Stato



anche all'interno del Movimento stesso. La corrispondenza mette in risalto i tentativi di Minnucci di gestire l'accaduto e non disperdere gli effetti di un grande tentativo di trasformazione non limitato al solo linguaggio architettonico ma indirizzato a produrre un rinnovamento generale della società.

La documentazione raccolta nel fascicolo dedicato al Movimento – che mantiene la struttura data dal produttore dell'archivio – non si esaurisce con questo avvenimento, tuttavia i contenuti mutano e l'attenzione si sposta più verso la pratica professionale.

Nel 1937 Minnucci fu nominato capo dell'Ufficio architettura parchi e giardini costituito presso l'Ente autonomo Esposizione Universale. Incaricato di organizzare e dirigere il Servizio, aveva il compito di gestire i contatti con i professionisti esterni, di stipulare le convenzioni che regolavano gli incarichi ed eventualmente integrarne l'attività. In qualità di direttore del SAPG progettò il Palazzo degli uffici dell'Ente, un bell'esempio di architettura razionalista, forse l'edificio dell'EUR che più di ogni altro mostra un'impronta razionalista.

entation and the efforts made by each member of the group to fix the fracture that had occurred not only with the academic authorities but also within the Movement itself. The correspondence highlights Minnucci's attempts to manage those events; he wanted to avoid dissipating the effects of a great attempt that aimed at transforming not only the architectural language but tried to stimulate a generalized renewal of society.

The documentation collected in the dossier dedicated to the Movement – it keeps the structure given by the producer of the archive - does not end with that event; however, the contents have changed and attention has gradually shifted towards the professional practice.

In 1937, Minnucci was appointed head of the Architecture, Parks and Gardens Office set up at the Universal Exhibition Authority. He was in charge of organizing and running the Office. He handled contacts with outside professionals, concluded the agreements that governed the assignments and possibly supplemented such work.

↑ - C

Gaetano Minnucci
Riproduzione del manifesto della 1ª Esposizione italiana di architettura razionale, Palazzo delle Esposizioni
Roma, marzo-aprile 1928
Archivio Centrale dello Stato, Archivio Gaetano Minnucci

↑ - D

Gaetano Minnucci
Elenco aderenti al MIAR
1928-31
Archivio Centrale dello Stato, Archivio Gaetano Minnucci
Documento n. 210e, scat. 40



Luigi Moretti

Razionalista è anche l'opera che nel 1936 consacrò un altro grande architetto alla celebrità, Luigi Moretti che proprio in quegli anni progettò e realizzò la Casa delle Armi al Foro Mussolini. Edificio composito che sembra disegnato seguendo i dettami di quel movimento, "La prima e più significativa opera di Moretti" come la definì Bruno Zevi.

L'archivio di Moretti venne donato all'Istituto nel 2000 al termine di un accurato lavoro di inventariazione condotto dai suoi stessi collaboratori, gli architetti Lucio Causa, Giovanni Quadarella, l'ingegnere Pierluigi Borlenghi, coadiuvati dall'architetto Luciana Mazzoleni. Il nucleo documentario conservato presso l'Archivio Centrale corrisponde a quanto si trovava presso l'ultimo studio dell'architetto, in via Boncompagni. Una parte riguardante soprattutto gli studi e i progetti giovanili è custodita dagli eredi presso quella che fu la prima abitazione dell'architetto romano.

La ricchezza del fondo consente di approfondire i diversi aspetti della sua opera e dei suoi interessi: dall'architettura alle arti figurative, dallo studio dell'arte antica e barocca, agli sviluppi contemporanei della pittura e della scultura, dal restauro all'urbanistica, con l'applicazione di nuove metodologie di indagine. L'archivio documenta in modo esaustivo l'evolversi della sua vita professionale: dalle opere razionaliste degli anni '30, la Casa delle Armi e la GIL

As director of the SAPG, he designed the Office Building of the Authority: a fine example of rationalist architecture, perhaps the EUR building that more than any other shows a rationalist imprint.

Luigi Moretti

In 1936, another great architect, Luigi Moretti, became a celebrity thanks to a rationalist work, too. In those years, he designed and built the Casa delle Armi (literally, House of Arms) at the Mussolini Forum. Apparently, this composite building was designed according to the dogmas of that movement, "The first and most significant work by Moretti" as Bruno Zevi defined it.

Moretti's archive was donated to the Institute in 2000 at the end of an accurate inventory work carried out by his own collaborators, namely architects Lucio Causa, Giovanni Quadarella and engineer Pierluigi Borlenghi, assisted by architect Luciana Mazzoleni. The documental core preserved at the Central Archives is what was found in the architect's last studio, in via Boncompagni. His heirs still keep a part of that material, especially the studies and projects of his early years, in what was once the first home of the Roman architect.

This rich collection allows exploring his work and manifold interests: from architecture to figurative arts, from the study of ancient and baroque art, to contemporary developments in painting and

↑ - E

Luigi Moretti

Accademia della scherma presso il Foro Mussolini

Roma, 1937

Archivio Centrale dello Stato, Archivio Luigi Moretti

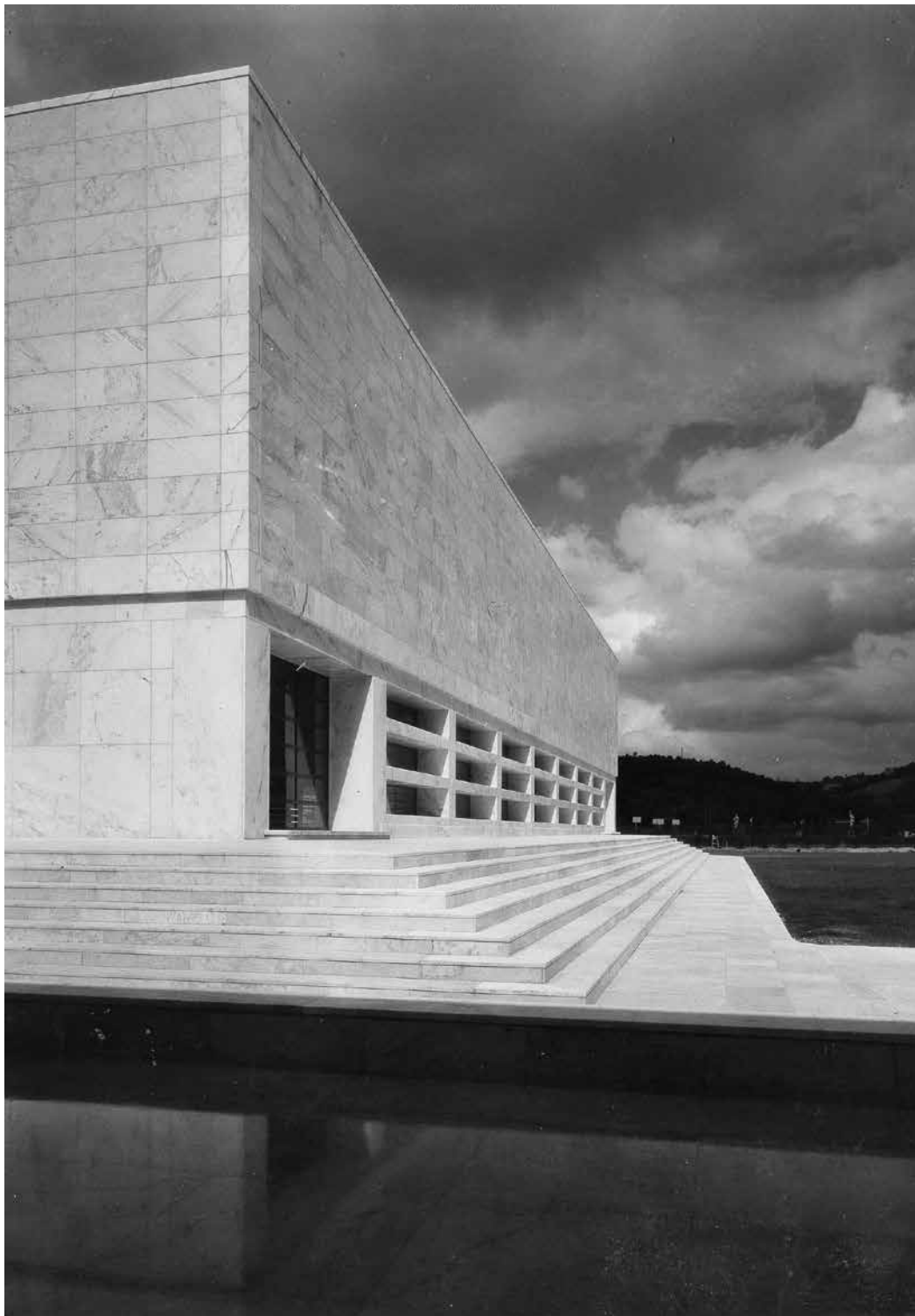
Prog. 037, foto 7, fotografia

Dalla ricerca teorica alla realizzazione dell'opera

Gli archivi di architetti e ingegneri
presso l'Archivio Centrale dello Stato

From theoretical research to the realization of the work

Archives of architects and engineers
at the Archivio Centrale dello Stato



↑ - F

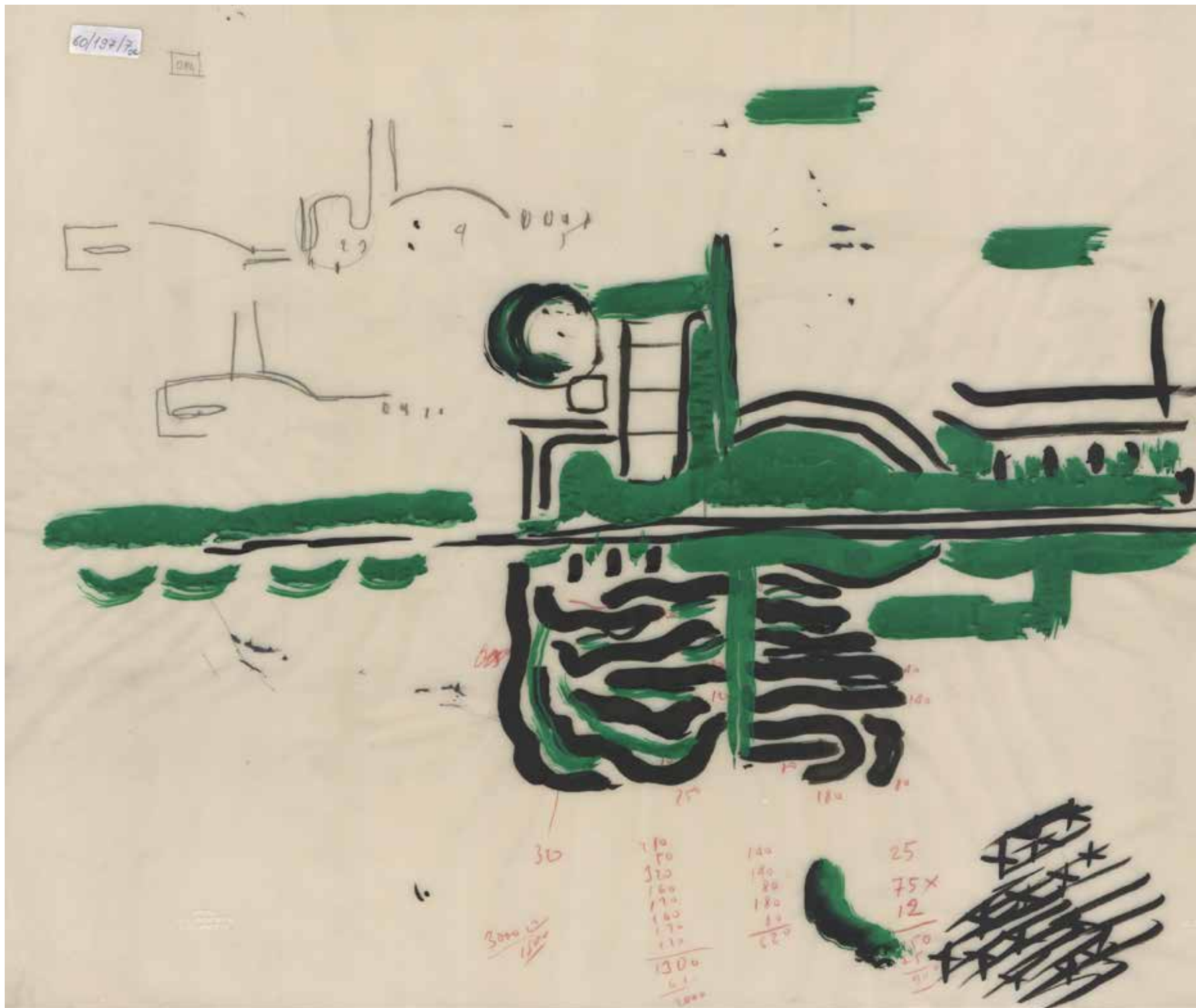
Luigi Moretti

Accademia della scherma presso il Foro Mussolini

Roma, 1937

Archivio Centrale dello Stato, Archivio Luigi Moretti

Prog. 037, foto 2, fotografia



↑ - G

Luigi Moretti

**Quartiere INCIS a Decima, Studio dell'impianto urbanistico
con la distribuzione delle aree verdi**

Roma, 1960

Archivio Centrale dello Stato, Archivio Luigi Moretti

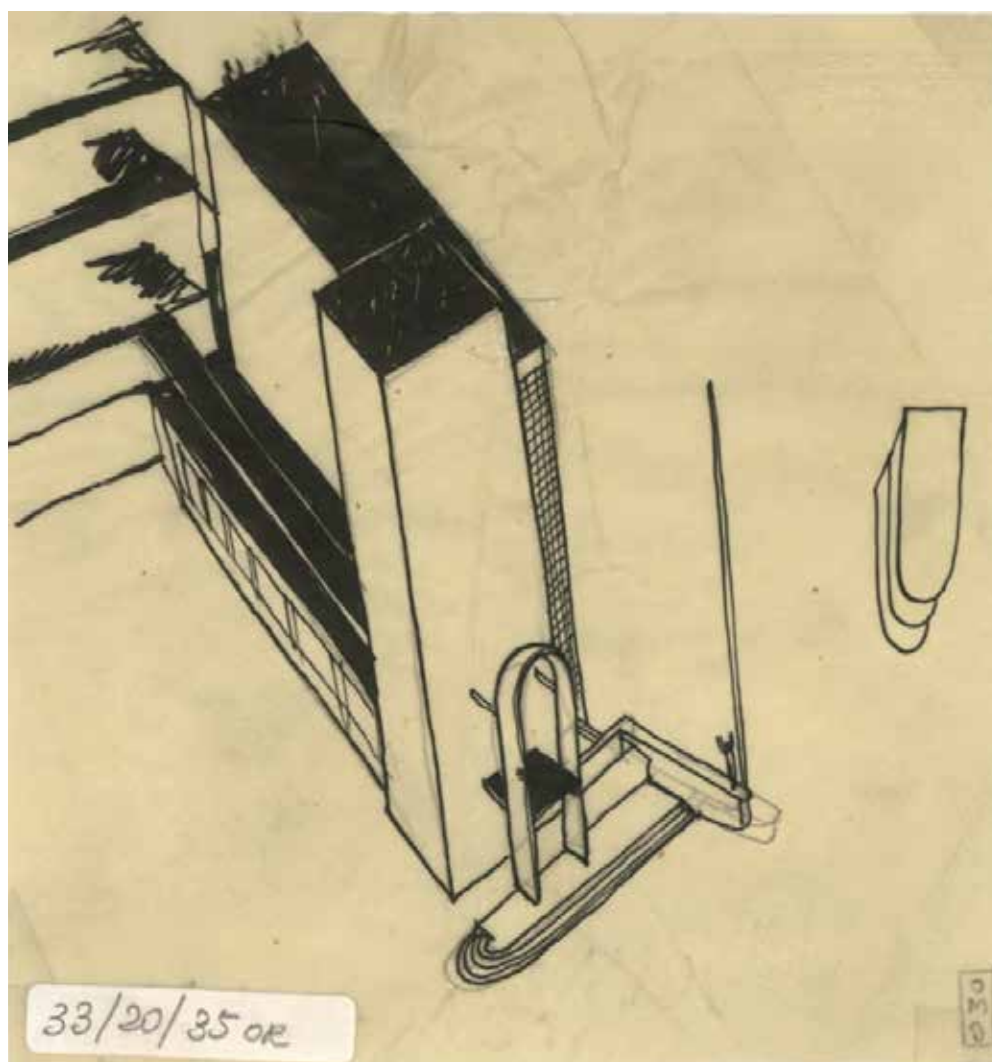
Prog. 197, dis. or. 7, disegno

Dalla ricerca teorica alla realizzazione dell'opera

Gli archivi di architetti e ingegneri
presso l'Archivio Centrale dello Stato

From theoretical research to the realization of the work

Archives of architects and engineers
at the Archivio Centrale dello Stato



↑ - H

Luigi Moretti

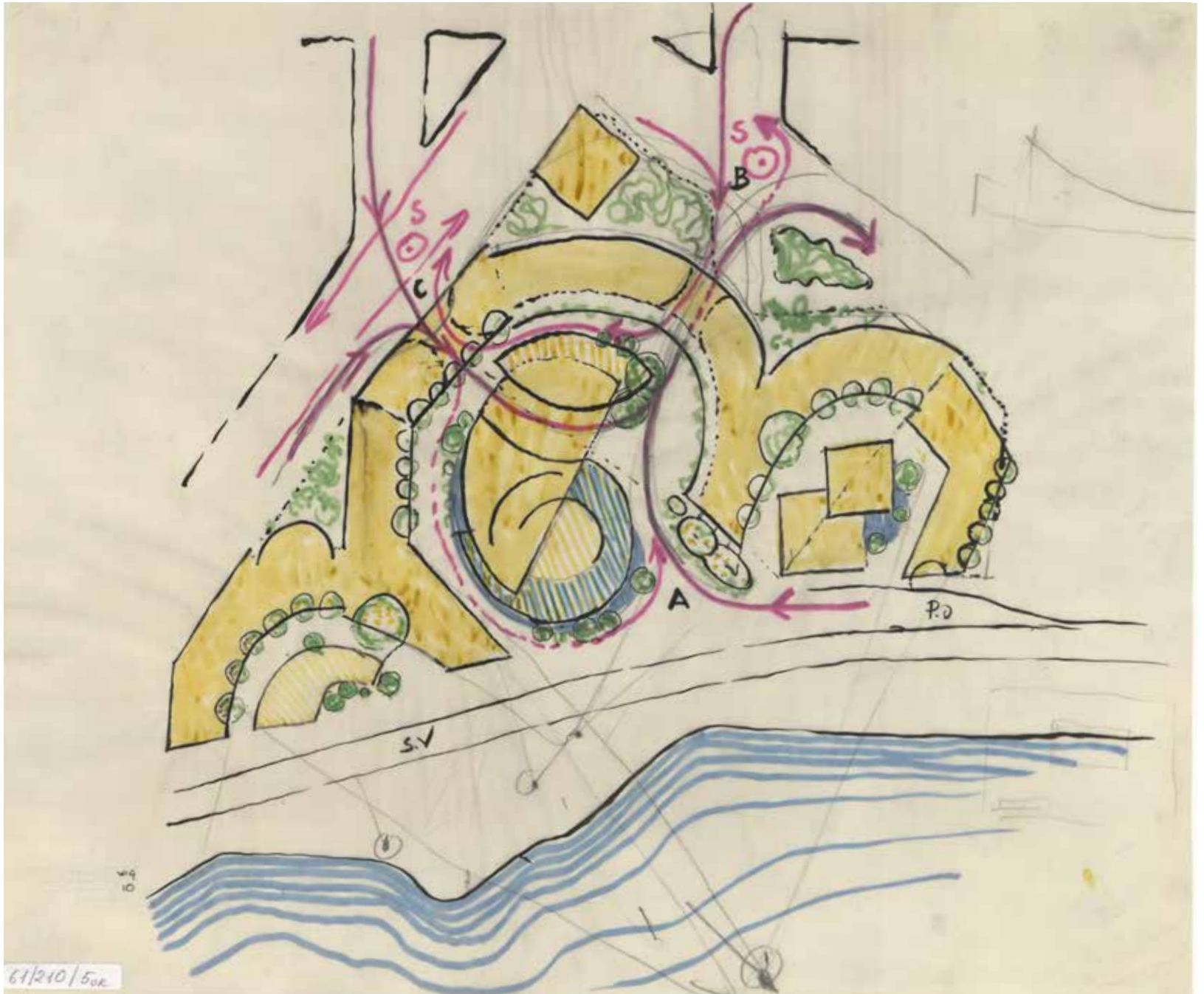
Casa della gioventù del Littorio a Trastevere.

Studio del prospetto principale

Roma, 1933

Archivio Centrale dello Stato, Archivio Luigi Moretti

Prog. 20, dis. or. 35, disegno



↑ - I

Luigi Moretti

Quartiere residenziale Watergate. Studio della planimetria generale

Washington, 1961

Archivio Centrale dello Stato, Archivio Luigi Moretti

Prog. 210, dis. or. 5, disegno

Dalla ricerca teorica alla realizzazione dell'opera

Gli archivi di architetti e ingegneri
presso l'Archivio Centrale dello Stato

From theoretical research to the realization of the work

Archives of architects and engineers
at the Archivio Centrale dello Stato

di Trastevere, ai progetti di grandi edifici e fabbricati a carattere residenziale realizzati a Milano e a Roma negli anni '50 e '60; così come le importanti realizzazioni in America: il complesso del Watergate e la Torre della Borsa di Montréal. Anche le occasionali esperienze nell'edilizia popolare hanno lasciato testimonianze significative: una preziosa serie di schizzi e studi accompagna i progetti del Villaggio Olimpico e del quartiere Decima a Roma. Lavori questi ultimi in cui lo troviamo affiancato da altri importanti professionisti italiani tra cui, per entrambi gli incarichi, Adalberto Libera impegnato da sempre nel tema della casa popolare.

A differenza di ciò che si verifica troppo spesso nel caso di archivi privati, Moretti ha accuratamente conservato una mole considerevole di importanti studi e disegni che aiutano ad analizzare le fasi che precedono l'iter progettuale definitivo e, nell'insieme, a seguire i mutamenti e il perfezionamento di uno stile dai caratteri assolutamente peculiari. L'inventario del fondo, suddiviso in diverse Serie, è stato informatizzato e negli anni immediatamente successivi alla donazione è stato realizzato un progetto di riproduzione digitale degli elaborati grafici e dell'archivio fotografico – circa 12.000 immagini – allo scopo di salvaguardare la documentazione da continue manipolazioni.

Tutte le opere presenti nella serie *Progetti* sono state ordinate secondo un preciso elenco compilato dallo stesso Moretti. Accanto alla documentazione grafica, troviamo una consistente collezione fotografica e spesso anche relazioni, corrispondenze, o semplici riflessioni dell'autore. Particolarmente significativa per tracciare la sua biografia è una raccolta di *curricula* che segnalano anche opere non documentate nell'archivio. Piuttosto consistente è anche la serie che raccoglie la corrispondenza, all'interno della quale segnaliamo lo scambio di lettere con Zevi e Portoghesi. Come già accennato, nell'archivio sono conservati materiali e documenti dedicati ad altri aspetti della sua intensa attività, la rivista "Spazio", pubblicata da Moretti nel 1950, l'attività dell'IRMOU istituto fondato nel 1957 per la ricerca matematica e operativa applicata all'urbanistica, infine dobbiamo citare la raccolta di filmati tra cui una copia del film *Michelangelo* realizzato nel 1964 con la regia di Charles Conrad.

Un archivio che, seppure con lacune, ha consentito di approfondire l'opera di un grande architetto e di diffonderne la conoscenza facendo superare quel senso di sospetta diffidenza che per lunghi anni ne ha limitato lo studio.

sculpting, from restoration to urban planning, and the adoption of new investigation methods. The archive exhaustively documents the evolution of his professional life: from the rationalist works in the '30s, the Casa delle Armi and the GIL of Trastevere, to the projects of large residential buildings in Milan and Rome in the '50s and '60s, as well as his important projects in America: the Watergate complex and the Tower of the Montreal Stock Exchange. Even his sporadic experience with social housing has left plenty of significant evidence: a precious series of sketches and studies attached to the projects for the Olympic Village and the Decima district in Rome. In these last works, he worked with other important Italian professionals including, in both cases, Adalberto Libera who has always been involved in social housing.

Unlike what happens too often with private archives, Moretti carefully preserved a considerable amount of important documents and drawings that help analyze the stages preceding the final design process. This material follows the changes and refinement of a very peculiar style. The inventory of the collection, divided into various series, has been digitized. In the years immediately following the donation, a project for the digital reproduction of his graphic works and photographic archive - about 12,000 images - was developed in order to protect such documentation against repeated handling.

All works of the *Progetti* series have been sorted according to a precise list compiled by Moretti himself. Alongside the graphic documentation, there is a large photographic collection and quite often also reports, letters, or simple reflections by the author. Especially significant, to outline his biography, is a collection of *curricula* that contain references to works not documented in the archive. The series that collects his letters is also quite large; it is worth mentioning his exchange of letters with Zevi and Portoghesi. As already noted, the archive contains materials and documents dedicated to other aspects of his intense activity, the magazine "Spazio", published by Moretti in 1950, the activity of the IRMOU institute founded in 1957, and finally the film collection including a copy of the 1964 film *Michelangelo*, directed by Charles Conrad.

In spite of a few gaps, this archive allowed to deepen the work of a great architect and spread knowledge about him, overcoming that suspicious atmosphere that for many years restricted the study of his work.



↑ ↗ - J / K

Riccardo Morandi

Padiglione della Torino Esposizioni al Parco del Valentino

Torino, 1959

Archivio Centrale dello Stato, Archivio Riccardo Morandi

Fotografie

Dalla ricerca teorica alla realizzazione dell'opera

Gli archivi di architetti e ingegneri
presso l'Archivio Centrale dello Stato

From theoretical research to the realization of the work

Archives of architects and engineers
at the Archivio Centrale dello Stato



Riccardo Morandi

Riccardo Morandi, ingegnere, si laurea a Roma nel 1927. La sua attività, iniziata nel 1928 in Calabria nella ricostruzione post terremoto, si sviluppa in un momento storico particolarmente felice per la sua professione. Le innovazioni, l'avvento di nuovi materiali quali il cemento armato e pre-compresso, stimolano la creatività e la sperimentazione dei professionisti più audaci.

Morandi ci ha lasciato, in sessant'anni di carriera professionale, un numero notevole di opere di eccezionale importanza e qualità, nella cui realizzazione non è mancata mai la ricerca della soluzione più valida da un punto di vista strutturale associata a una grande sensibilità per il valore e l'immagine architettonica.

L'archivio documenta attraverso una mole smisurata di studi, progetti, brevetti, la sua lunga carriera di libero professionista, di docente universitario, di consulente per le istituzioni pubbliche e componente di commissioni per interventi specifici. Scorrere il lungo inventario equivale a ripercorrere la storia del nostro paese, dai primi lavori in aree terremotate, alla singolare opportunità per un ingegnere di progettare una città: Colleferro. Nel dopoguerra con la ricostruzione si avviano le grandi opere e l'elenco si fa fittissimo di impegni e di importanti commesse da parte di grandi imprese, le infrastrutture – ovvero i ponti e i viadotti che

Riccardo Morandi

Riccardo Morandi was an engineer and graduated in Rome in 1927. His activity began in 1928 in Calabria in the post-earthquake reconstruction period and developed at a historic time that was particularly happy for his profession. Innovations, the advent of new materials such as reinforced and prestressed concrete, stimulated the creativity and experimentation of the most daring professionals.

Morandi has left us, in sixty years of professional career, a considerable number of works of exceptional importance and quality. In their realization, the search for the best structural solution coupled with a great sensitivity to the architectural value and image have never been lacking.

The archive documents, through an enormous amount of studies, projects and patents, his long career as a freelancer, university lecturer, consultant for public institutions and member of commissions on specific interventions. Scrolling through this long inventory amounts to retracing the history of our country, from the first works in seismic zones, to the unique opportunity for an engineer to design a city: Colleferro. The post-war period was characterized by the reconstruction effort. Great works started. He received numerous assignments and important orders from large companies; infrastructures - i.e. the bridges and viaducts that mark the national landscape - spectacular cinemas, industrial buildings, hydroelec-

contrassegnano il paesaggio nazionale – le spettacolari sale cinematografiche, i fabbricati industriali, le centrali idroelettriche, le aerostazioni. Quasi impossibile elencare in breve anche solo le tipologie di interventi che hanno impegnato lo studio di ingegneria attivo a Roma fino al 1989, anno della morte di Morandi.

L'archivio è stato organizzato in serie archivistiche ordinate cronologicamente: la serie *Attività professionale*, la più consistente, comprende anche gli incarichi di consulente; la serie *Attività scientifica*, raccoglie documenti legati alla ricerca e sperimentazioni nel settore della tecnica delle costruzioni; la serie relativa all'*Attività di docente accademico*, che comprende anche lezioni tenute presso altre istituzioni, infine la serie *Corrispondenza*. Il contenuto dei fascicoli dimostra come Morandi assumesse su di sé tutte le responsabilità dell'incarico, dai rapporti con la committenza, alla progettazione, alla esecuzione dell'opera.

Consistente anche la documentazione fotografica, testimonianza dei progetti e della loro realizzazione. Fa parte dell'archivio anche il modello architettonico del grattacielo Peugeot a Buenos Aires. Una ricca collezione di periodici è stata concessa in deposito, dalla famiglia, presso la biblioteca della facoltà di ingegneria di Tor Vergata.

Vogliamo ricordare quanto scrisse lo storico e critico dell'architettura Bruno Zevi di una delle sue opere più famose, il V Padiglione della Torino Esposizioni, che Morandi realizzò nel 1959 al Parco del Valentino: "Riccardo Morandi offre nel Salone sotterraneo dell'Automobile a Torino una straordinaria immagine strutturale anticlassica, in apparente drammatica instabilità". Il risultato di quel progetto appare quasi come una sintesi del linguaggio morandiano: strutture, mensole, travi, disposti in una forma quasi astratta, architettonicamente compiuta.

tric power plants, air terminals. It is virtually impossible to enumerate briefly even just the types of interventions that involved his engineering firm. This latter operated in Rome until 1989, the year of Morandi's death.

The archive has been organized in chronologically ordered archival series: the *Professional activity* series, the largest, also includes his consulting assignments; the *Scientific activity* series collects documents related to research and experimentation in the field of construction technology; the *Academic activity* series includes lectures given at different institutions and, finally, the *Correspondence* series. The content of these files shows how Morandi took on all responsibilities embedded in each assignment, from the relationship with the client, to the planning and execution of the work.

Moreover, a substantial photographic documentation testifies to the projects and their implementation. The architectural model of the Peugeot skyscraper in Buenos Aires is also part of the archive. His family has left on deposit a rich collection of periodicals to the library of the engineering faculty of Tor Vergata.

It is worth recalling what the architecture historian and critic Bruno Zevi wrote about one of his most famous works, the Fifth Pavilion of Torino Esposizioni, which Morandi created in 1959 at the Parco del Valentino: "Riccardo Morandi offers an extraordinary anticlassical structural image, in an apparently dramatic instability, in the Salone sotterraneo dell'Automobile in Turin". That project looks like a summary of Morandi's language: structures, shelves, beams, arranged in an almost abstract albeit architecturally complete shape".

↗ - L

Riccardo Morandi
Padiglione della Torino Esposizioni al Parco del Valentino
Torino, 1959

Archivio Centrale dello Stato, Archivio Riccardo Morandi

Fotografia

Dalla ricerca teorica alla realizzazione dell'opera

Gli archivi di architetti e ingegneri
presso l'Archivio Centrale dello Stato

From theoretical research to the realization of the work

Archives of architects and engineers
at the Archivio Centrale dello Stato



Flavia Lorello

Architetto,
Sezione archivi privati - Archivi di architetti e ingegneri
Archivio Centrale dello Stato - Roma

Architect

Nadia De Conciliis

ARMANDO BRASINI E CESARE LIGINI

L'Archivio Centrale dello Stato e gli architetti romani



**ARMANDO BRASINI
AND CESARE LIGINI**
Archivio Centrale dello Stato
and Roman architects

Il giorno 14 novembre 2018 è stato versato presso l'ACS l'archivio dell'architetto Armando Brasini, che si aggiunge al cospicuo nucleo di fondi conservati presso l'Istituto, testimonianze straordinarie per la storia dell'architettura del Novecento.

L'archivio Brasini, in particolare, appare fondamentale per documentare le vicende edilizie e urbanistiche che segnarono l'aspetto di Roma a cavallo tra le due guerre mondiali. Il fondo è stato dichiarato di notevole interesse storico nel 1995 dalla Soprintendenza Archivistica per l'Umbria. È composto da 4.045 disegni relativi a circa 150 progetti, 49 fascicoli, 2.081 fotografie, 1.100 lastre e 11 plastici.

Serie di particolare pregio all'interno dell'archivio è quella dei modelli tridimensionali che comprende 11 plastici di formato straordinariamente grande, vere e proprie opere scultoree, realizzate in bronzo fuso con la tecnica a cera persa.

Egli è l'architetto della romanità che si ispira ai modelli della Roma Imperiale secondo l'ideologia classica; personifica la figura dell'architetto-scultore che cerca di trasformare il barocchetto allora in auge in barocco scenografico e solenne.

Nato nel 1879 da una famiglia di modeste condizioni, Brasini viene impiegato come apprendista incisore per la sua spiccata predisposizione verso il disegno. Dopo gli studi presso l'Istituto di Belle Arti di Roma frequenta i corsi del Museo Artistico Industriale e inizia la sua attività di decoratore in diverse chiese, palazzi e hotel di Roma. Nel 1909 vince il concorso e realizza l'ingresso del giardino zoologico di Villa Borghese a Roma. Nel 1913 vince con Marcello Piacentini il concorso per la sistemazione di piazza Navona. Tra il '15 e il '20 intensifica gli studi sulla capitale: i progetti per le sistemazioni della Spina dei Borghi e del quartiere Flaminio testimoniano l'amore di Brasini per la Roma del Seicento.

Negli anni successivi l'arte di Brasini lascia una forte impronta sulla città di Roma con le architetture della chiesa del Sacro Cuore Immacolato di Maria Santissima a piazza Euclide (1923, conclusa 1951-52), della Cassa Nazionale Infortuni in via IV Novembre (1926-33), del Convento del Buon Pastore (1933-40), del Ponte Flaminio (1929-51), del Palazzo Agricoltura e Foreste per l'Esposizione Universale del 1942 (in seguito demolito).

A partire da 1919 Brasini ha collaborato con il mondo del cinema realizzando costumi e scenografie utilizzate per i film *Teodora*, *Quo vadis* e *Britannico*.

L'opera di maggior impatto è sicuramente il ponte Flaminio a Roma, nato per celebrare la marcia su Roma ma anche per offrire un ingresso monumentale a Roma e far confluire due grandi consolari, la Cassia e la Flaminia.

On 14 November 2018, the archive of architect Armando Brasini was deposited with *Archivio Centrale dello Stato* (Central State Archives – ACS). This archive added to the large number of holdings of ACS that represent unique records of the history of architecture in the 20th century.

In particular, Brasini's archive contains records of Rome's urban planning and building construction between the two world wars. In 1995, the *Soprintendenza Archivistica* (Archival Superintendence) of Umbria designated this archive as having considerable historical interest. It consists of 4045 drawings covering about 150 projects, 49 folders, 2081 photographs, 1100 plates, and 11 mock-ups.

Of particular value is a set of 3D models, including 11 extremely large mock-ups, i.e. actual sculptures made with the lost-wax bronze casting process.

Brasini is one of the Roman architects who were inspired by the classical models of Imperial Rome. He was an architect-sculptor who attempted to turn late Baroque architecture, which was in vogue at the time, into a scenographic and solemn Baroque one.

Born in 1879 into a low-income family, he became an apprentice engraver thanks to his outstanding drawing skills. After studying at the *Istituto delle Belle Arti* (Institute of Fine Arts), he attended courses at the *Museo Artistico Industriale* (Industrial Art Museum) and began working as a decorator in many Roman churches, buildings, and hotels. In 1909, he won the competition for the construction of the *Villa Borghese* zoo in Rome. In 1913, together with Marcello Piacentini, he won the competition for refurbishing *Piazza Navona*. Between 1915 and 1920, he intensified his studies on Rome: his projects for renovation of *Spina dei Borghi* and of the *Flaminio* district testify to his love of 17th century Rome.

In the following years, Brasini's architecture had a strong impact on the city of Rome. Examples are: the basilica of *Sacro Cuore Immacolato di Maria Santissima* (Immaculate Heart of Mary), *Piazza Euclide* (1923, completed between 1951 and 1952); *Cassa Nazionale Infortuni*, *Via IV Novembre* (1926–1933); *Convento del Buon Pastore* (1933–1940); the *Flaminio* bridge (1929–1951); and *Palazzo Agricoltura e Foreste* for the Universal Exhibition of 1942 (since demolished).

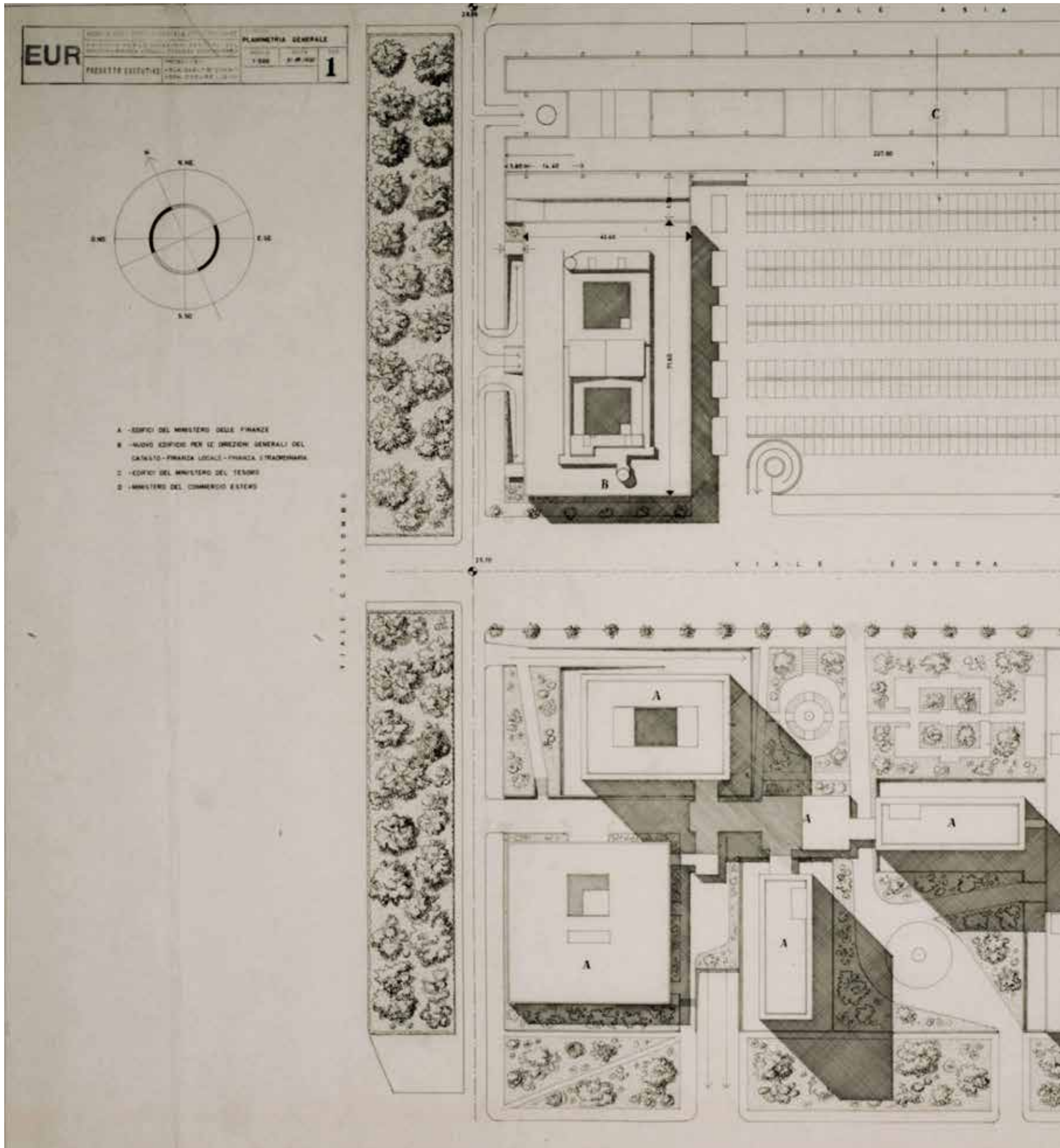
In 1919, Brasini started working in the film-making industry, designing costumes and sets for the films *Theodora*, *Quo vadis*, and *Britannico*.

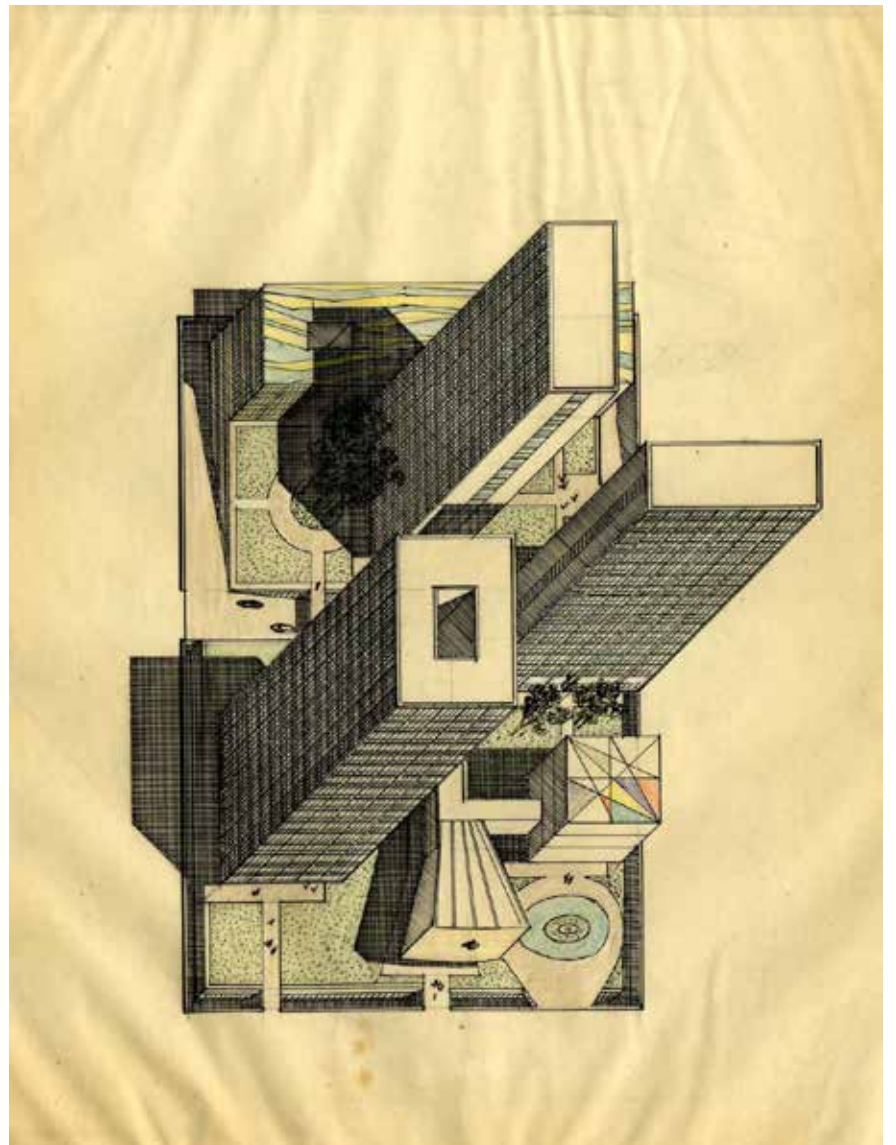
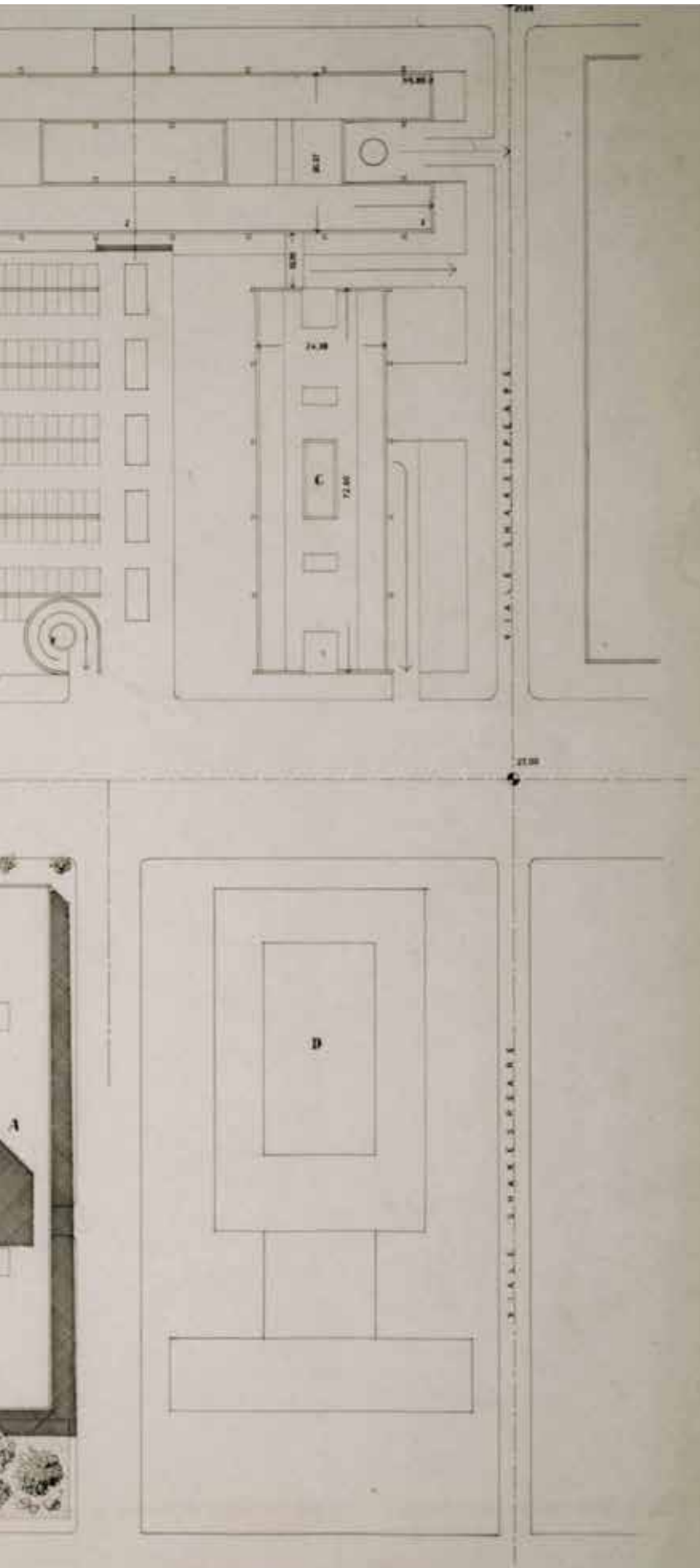
← A

Cesare Ligini
Velodromo Olimpico
Roma, 1958-60

Archivio Centrale dello Stato, Archivio Cesare Ligini

Fotografia





← - B
Cesare Ligini
Nuova sede del Ministero delle Finanze
Roma, 1958-60
Archivio Centrale dello Stato, Archivio Cesare Ligini
Planimetria, disegno

↑ - C
Cesare Ligini
Nuova sede del Ministero delle Finanze
Roma, 1957-63
Archivio Centrale dello Stato, Archivio Cesare Ligini
Assonometria



È una struttura lunga più di 200 metri e larga 30 metri circa, realizzata a cinque arcate: quella centrale ha una luce di circa 50 metri e un'altezza di 20 metri dal pelo dell'acqua.

Brasini progetta il ponte nel 1929 ma dopo un lungo iter e numerose varianti questo fu iniziato solo nel 1939. I lavori si arrestarono a causa della guerra e ripresero con tantissime critiche soltanto nel 1947: questo comportò un annullamento delle numerose decorazioni finendo con lo snaturare il valore simbolico dell'opera. Il ponte fu completato nel 1951.

La Basilica del Sacro Cuore Immacolato di Maria a Roma, a piazza Euclide, è un'opera che non è stata completata nella sua totalità a causa della mancanza di fondi: non fu realizzata la grande cupola che doveva essere tra le più grandi di Roma dopo San Pietro. Brasini ipotizza per la Basilica una struttura circolare che rievoca edifici dell'antica Roma e trae ispirazione anche dall'opera di Michelangelo (progetto per la chiesa di San Giovanni dei Fiorentini). La pianta è a croce greca, coronata a raggiera. La facciata si sviluppa secondo una serie di quinte scenografiche porticate, concave e convesse, altamente chiaroscurali, prese dall'ideologia barocca. Questo gioco di forme si sarebbe dovuto concludere con la grande cupola poggiata su un alto tamburo.

L'architetto Cesare Ligini (Roma 1913-1988) è una delle figure più interessanti tra quelle dei professionisti che operano a Roma nel periodo post-bellico.

The Flaminio bridge in Rome is certainly one of his most impressive works. The bridge was intended not only to celebrate the March on Rome, but also to offer a monumental entrance to the city as the end point of the two consular roads *Cassia* and *Flaminia*. The bridge is more than 200 m long and about 30 m wide and consists of five arches: the central one has a span of roughly 50 m and a height of 20 m from the water surface.

Brasini designed the bridge in 1929. However, after a long lead time and numerous changes, its construction was started only in 1939. The work stopped during the war and resumed, with a lot of criticism, only in 1947. This criticism led to the removal of many of the decorations from the design of the bridge, diminishing its symbolic value. Construction was completed in 1951.

The basilica of *Sacro Cuore Immacolato di Maria Santissima*, *Piazza Euclide*, in Rome was only partially completed, owing to lack of funds: its dome, which was expected to be one of the largest in Rome after that of St. Peter's, was not built. For this church, Brasini designed a circular structure reminiscent of the buildings of ancient Rome and drew inspiration, among others, from Michelangelo (design of the church of *San Giovanni dei Fiorentini*). It has a radially crowned Greek cross plan. Its façade has a set of scenographic concave-convex walls with arcades and strong *chiaroscuro* contrasts, taken from the Baroque style. This interplay of shapes was planned to culminate in a large dome resting on a high tambour.

↑ - D

Armando Brasini

Ponte Flaminio

Roma (Ponte XXVIII Ottobre-Ponte della Libertà), 1929-51

Archivio Centrale dello Stato, Archivio Armando Brasini

Studio prospettico

↑ - E

Armando Brasini

Ponte Flaminio

Roma (Ponte XXVIII Ottobre-Ponte della Libertà), 1929-51

Archivio Centrale dello Stato, Archivio Armando Brasini

Fotografia



Le sue carte, conservate presso l'Archivio Centrale dello Stato, sono giunte nel 2006 a seguito di una politica di acquisizioni di importanti archivi di architettura contemporanea. La loro consistenza ammonta a 99 progetti divisi in 370 rotoli di disegni e 42 buste di documentazione varia.

Il rapporto di stretta collaborazione con l'ing. Dagoberto Ortensi (di cui l'ACS conserva l'archivio) e con l'arch. Silvano Ricci lo porta a fondare lo *Studio Tecnico Impianti Sportivi* che progetta costruzioni dedicate allo sport come: stadi, piste ciclabili, palestre, piscine e campi sportivi, tutti edifici con un'immagine di forte plasticità per la presenza di strutture in cemento armato e la mancanza di forme decorative.

Ligini vince nel 1955 il concorso bandito dal CONI in occasione dei Giochi Olimpici del 1960 per la progettazione del Velodromo per corse ciclistiche su pista, concorso al quale parteciparono 100 tra architetti e ingegneri. L'opera, che racchiude tutta la poetica dell'architetto, è una struttura scoperta dotata di una pensilina in alluminio che copre la tribuna d'onore. Per la pista viene utilizzato il legno *doussiè* del Camerun che offre una grande scorrevolezza ed è dotato di grande impermeabilità agli agenti atmosferici. Prerogativa del progetto è la totale visibilità dell'anello della pista da ogni settore della tribuna. Studi approfonditi vennero fatti per far sì che ogni spettatore, in qualsiasi punto della tribuna, potesse avere la visione globale dell'intero circuito, dotato di una pista con inclinazione variabile.

Architect Cesare Ligini (Rome, 1913–1988) is one of the most interesting figures among the professionals working in Rome in the post-war period.

ACS acquired his archive in 2006 under a policy of acquisition of major archives of contemporary architecture. His archive consists of 99 projects, divided into 370 rolls of drawings, and 42 envelopes of various documents.

His close cooperation with engineer Dagoberto Ortensi (of whom ACS holds the archive) and architect Silvano Ricci led him to create *Studio Tecnico Impianti Sportivi*, an office dealing with the design of sports facilities, such as stadiums, cycle paths, gymnasiums, swimming pools, and sports fields, all of high plasticity, given the presence of reinforced concrete structures and the lack of decorative elements.

In 1955, Ligini won the competition launched by CONI on the occasion of the 1960 Olympic Games for the design of a velodrome for track cycling. One hundred architects and engineers participated in the competition.

The velodrome, expressing the poetry of the architect, is an unroofed structure with an aluminium canopy covering the VIP grandstand. For the track, use was made of *doussiè* wood from Cameroun, which is very smooth and impermeable to rain and snow. The key feature of the project was the full visibility of the whole track

↑ - F

Armando Brasini
Ponte Flaminio
Roma (Ponte XXVIII Ottobre-Ponte della Libertà), 1929-51
Archivio Centrale dello Stato, Archivio Armando Brasini

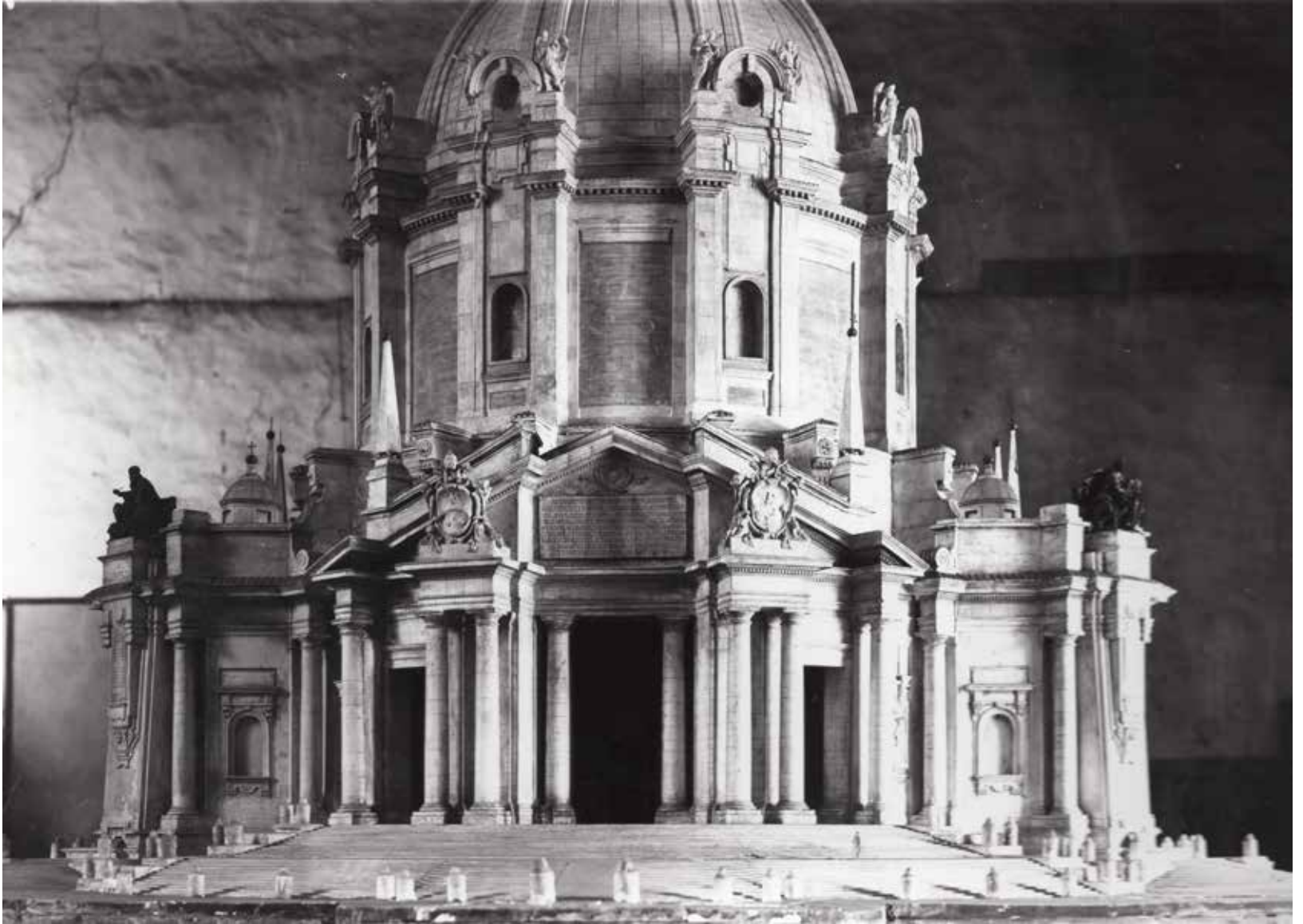
Modello, fotografia





← - G
Armando Brasini
Tempio votivo al Cuore Immacolato di Maria
Roma, 1918-54
Archivio Centrale dello Stato, Archivio Armando Brasini
Studio della cupola

↑ - H
Armando Brasini
Tempio votivo al Cuore Immacolato di Maria
Roma, 1918-54
Archivio Centrale dello Stato, Archivio Armando Brasini
Prospetto



↑ - I

Armando Brasini

Tempio votivo al Cuore Immacolato di Maria

Roma, 1918-54

Archivio Centrale dello Stato, Archivio Armando Brasini

Modello

Verso la fine degli anni Sessanta esso smise di essere utilizzato per eventi sportivi a causa di dissesti statici. In seguito non si riuscì mai a trovare un accordo per sistemare l'impianto tra tutti i soggetti interessati (il CONI, proprietario dell'impianto, il Comune di Roma e l'Ente EUR), fino alla decisione definitiva di demolirlo nel 2008.

Fin dagli inizi della ripresa edilizia del dopoguerra il Commissario straordinario Virgilio Testa si adoperò per promuovere l'EUR come nuovo centro direzionale, mediante l'attuazione di importanti edifici pubblici statali. Nel 1958 Ligini insieme a Marinucci, Cafiero e Venturi progetta la nuova sede del Ministero delle Finanze all'EUR. In netto contrasto con l'impianto originale dell'E42, gli architetti progettano cinque edifici di cui tre alti che si articolano nello spazio secondo una tematica decisamente moderna, espressa in forme semplici, definite da volumi e segni precisi, arricchite dall'uso di materiali nuovi e altamente tecnologici come il rivestimento in *curtain wall*, elemento prefabbricato che ricopre tutta la superficie degli edifici. Non c'è un prospetto principale del complesso: ogni lato presenta una visione diversa dalle altre, ma di uguale intensità emotiva.

Ciò che colpisce in questi progetti è come l'idea formale sia sostenuta da un accurato studio dell'elemento architettonico, da una precisa soluzione planimetrica, da un attento studio della pianta e dalla scelta dei materiali: il risultato di tutto ciò diviene il vero banco di prova da cui si evidenzia l'originalità del progetto che lo rende unico.

Entrambi i casi sono emblematici per comprendere l'importanza degli archivi e degli elaborati grafici in essi contenuti, quali strumenti di conservazione della memoria di edifici distrutti o demoliti.

La collezione di archivi di architettura conservati presso l'ACS si è andata progressivamente arricchendo di pezzi di qualità che rappresentano il lavoro dei più grandi architetti italiani del ventesimo secolo e testimonia la nostra volontà di proseguire le acquisizioni per contribuire alla diffusione e alla conoscenza delle opere architettoniche.

from all the stands. Thorough studies were carried out to enable each viewer to have a panoramic view of the track (with variable inclination) from any point of the stands.

Towards the end of the 1960s, the velodrome was no longer used for sports events owing to static instability. Subsequently, no agreement was ever reached about the refurbishment of the velodrome among all the parties concerned (CONI, owner of the velodrome, the Municipality of Rome, and *Ente EUR*), which decided to demolish it in 2008.

After the resumption of building construction in the post-war period, Virgilio Testa – Special Commissioner of *Ente EUR* – worked hard to promote EUR as a new business district, by launching projects for the construction of important State-owned buildings. In 1958, Ligini, together with Marinucci, Cafiero, and Venturi, designed the new seat of the Ministry of Finance at EUR. In sharp contrast with the original design for the Universal Exhibition of 1942 (E42), the architects planned five buildings, of which three were modern high-rise buildings with simple shapes, well-defined volumes and lines, enriched with new and highly technological materials, such as curtain walls, i.e. prefabricated elements covering the entire surface of the buildings. There was no main façade: each side of the buildings appeared different from the others, but with the same emotional impact.

What impresses us in these projects is that the formal idea is supported by a careful study of architectural elements, an accurate planimetric layout, and a meticulous study of the plan and of the materials to be used: a testing ground on which to prove the originality and uniqueness of the projects.

The archives and drawings collected by these two architects are unique records, especially of destroyed or demolished buildings.

The collection of architectural archives kept at ACS has been progressively enriched with high-quality records, epitomising the work of the leading Italian architects of the 20th century and testifying our intent to continue with our acquisitions in order to contribute to improving the understanding and dissemination of architectural works.

Nadia De Conciliis

Architetto,
Sezione archivi privati - Archivi di architetti e ingegneri
Archivio Centrale dello Stato - Roma

Architect

Luca Carboni

ROMA E LE FONTI PER LA STORIA

L'architettura dopo la breccia di Porta Pia* nell'Archivio Segreto Vaticano

Oltre 800 anni di storia senza soluzione di continuità conservati in 650 fondi, stanziati in 85 chilometri di scaffalature. Questo in cifre è l'Archivio Segreto Vaticano, archivio centrale della Santa Sede che custodisce istituzionalmente gli archivi degli organismi della curia romana (uffici, congregazioni, pontifici consigli, tribunali) e delle rappresentanze pontificie nel mondo. Inoltre fanno parte dei suoi depositi, per varie vicissitudini storico-archivistiche, importanti archivi di famiglie o persone legate al mondo romano e vaticano, nonché archivi ecclesiastici appartenenti a ordini monastici, congregazioni religiose e istituti secolari (spezzoni o interi archivi di abbazie, monasteri, conventi, arciconfraternite)¹. La sua documentazione è oggi consultabile per gli studiosi di tutto il mondo fino alla morte di Pio XI (10 febbraio 1939), e dal prossimo 2 marzo 2020 sarà resa fruibile anche quella per gli anni del pontificato di Pio XII (1939-1958)².

Le fonti per la storia dell'architettura romana vanno ricercate negli archivi dei committenti, siano essi *pubblici* (uffici di curia come la Reverenda Camera Apostolica, la Segreteria di Stato, i Sacri Palazzi Apostolici) o *privati* (e quindi nelle computisterie e nelle amministrazioni delle famiglie nobili romane o tra i documenti attestanti le proprietà di enti ecclesiastici, nei catastri e nei cabrei, negli strumenti notarili), ma anche negli archivi di istituzioni preposte specificatamente al controllo e censimento di enti e persone con i loro beni immo-

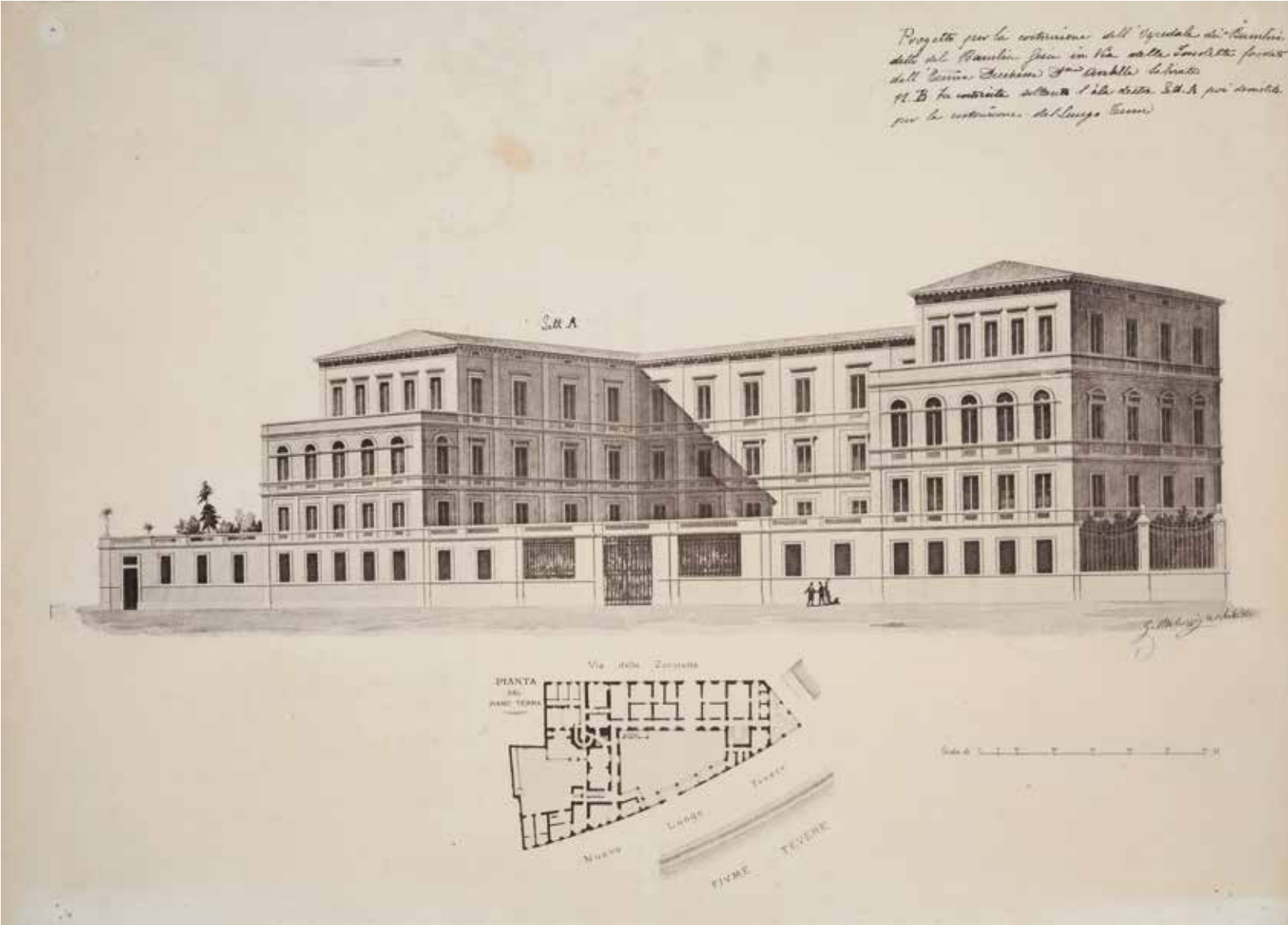
ROME AND THE SOURCES FOR THE HISTORY

The architecture after the breach of Porta Pia* in the Archivio Segreto Vaticano

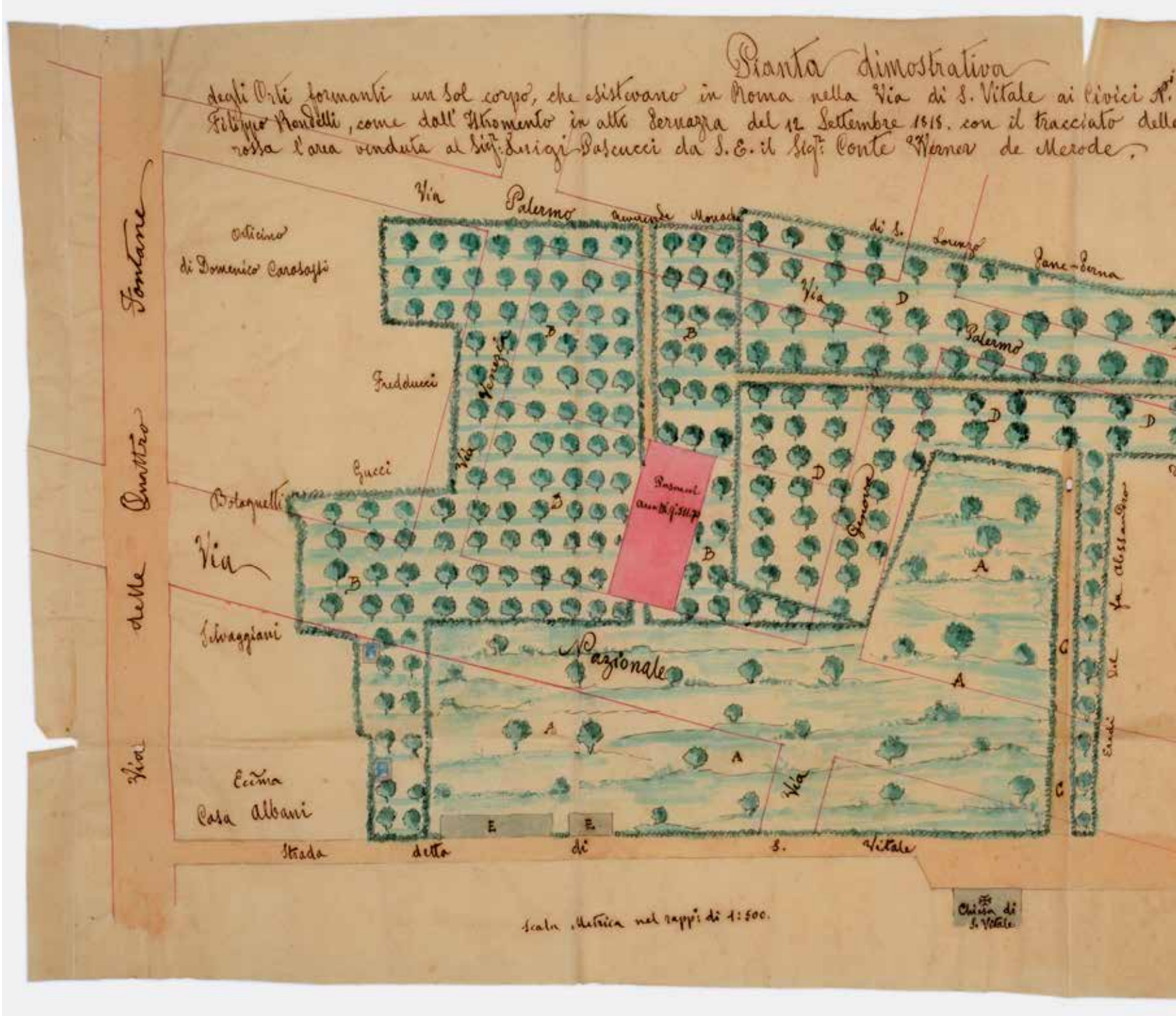
More than 800 years of uninterrupted history, 650 archives, and 85 km of shelving: these are the statistics for the *Archivum Secretum Vaticanum*, the central archives of the Holy See. The *Archivum* is the institution that holds the archives of the Roman Curia (offices, congregations, Pontifical Councils, and tribunals) and of Papal Representations in the world. For various historical-archival reasons, its holdings include major archives of families or persons related to the Roman and Vatican world, as well as ecclesiastical archives belonging to monastic orders, religious congregations, and secular institutes (parts of or entire archives of abbeys, monasteries, convents, archconfraternities)¹. Scholars from all over the world can have access to its records, currently covering the period until the death of Pius XI (10 February 1939). On 2 March 2020, users of the *Archivum* will also have access to the material regarding the pontificate of Pius XII (1939-1958)².

The sources for the history of Roman architecture can be found in the archives of clients, whether *public* (offices of the Curia, such as the Apostolic Camera, the Secretariat of State, and the Sacred Apostolic Palaces) or *private* (thus in the accounting and adminis-

Progetto per la costruzione dell'Ospedale dei Bambini
della Città di Roma - piano in Via delle Zosterie presso
dell'Orto S. Sebastiano S. S. Andrea S. S. Spirito
S. B. fa entrare all'Orto S. S. Andrea S. S. Spirito
per la costruzione del Lungo Corso



↑ - A
Guglielmo Meluzzi
Progetto ampliamento Ospedale Bambin Gesù
1880 circa
©2019 Archivio Segreto Vaticano - Arch. Borghese 8621, n. 8



↑ - B
 Tracciato di via Nazionale sugli orti che esistevano in via di S. Vitale
 1879
 ©2019 Archivio Segreto Vaticano - Carte de Mérode 329

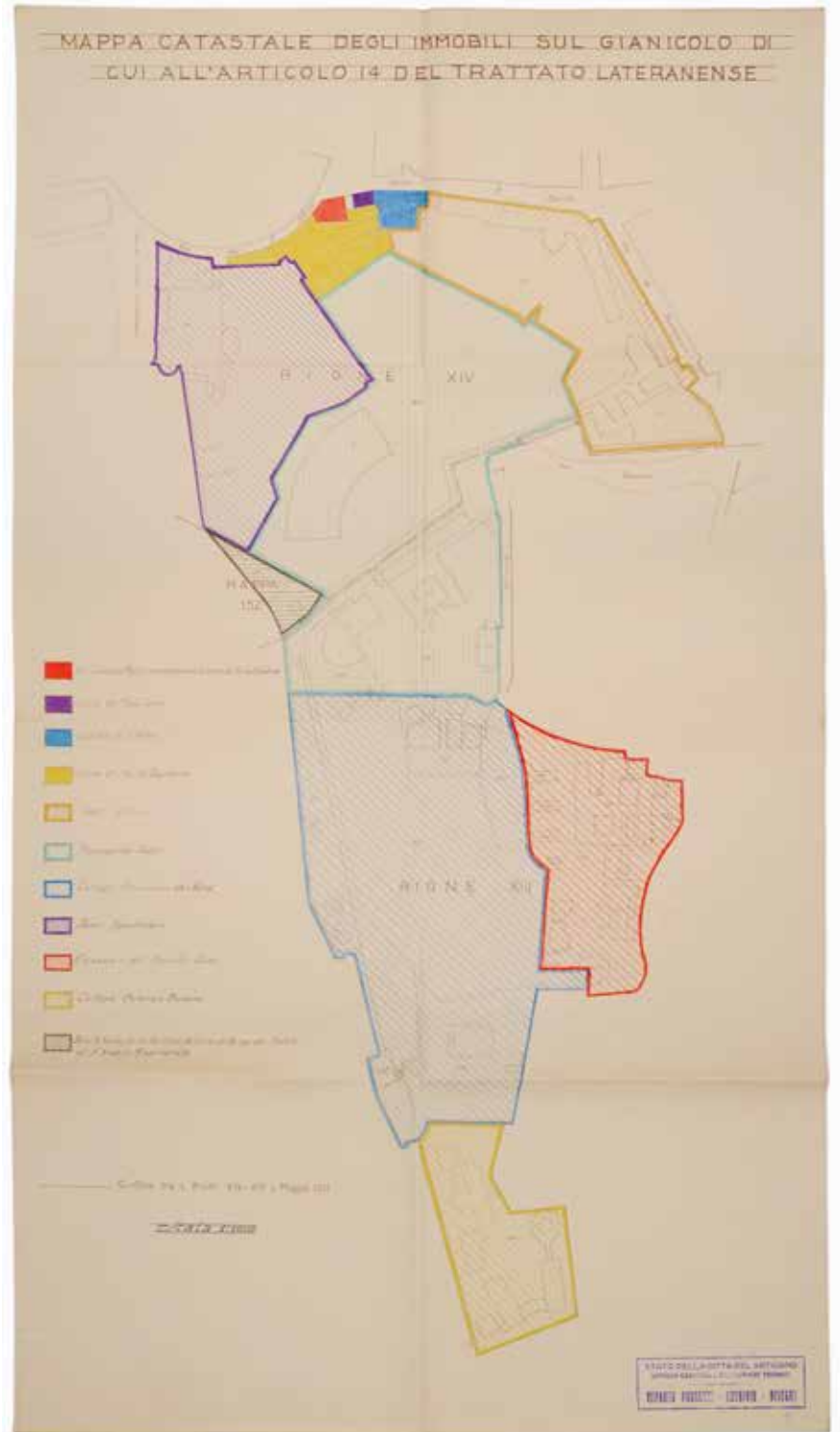
Roma e le fonti per la storia

L'architettura dopo la breccia di Porta Pia
nell'Archivio Segreto Vaticano



Rome and the sources for the history

The architecture after the breach of Porta Pia
in the Archivio Segreto Vaticano



↑ - C
**Mappa catastale degli immobili sul Gianicolo
di cui all'art. 14 del Trattato Lateranense**
1929-34

©2019 Archivio Segreto Vaticano - Arch. Nunz. Italia 36, fasc. 1, f. 5r

bili (come, per l'epoca moderna, la Sacra Congregazione della Visita Apostolica a Roma). Il primo a indagare i fondi camerali per la storia dell'arte e dell'architettura medievale e rinascimentale, dopo l'apertura dell'Archivio Segreto agli studiosi (1880-81), fu Eugène Müntz, che per l'epoca di Sisto IV trascrisse e regestò interessanti pezzi relativi, tra l'altro, a chiese, ponti, palazzi e mura di Roma³.

La domanda è se, per quanto riguarda l'epoca contemporanea, si possano ancora rintracciare documenti per la storia dell'architettura a Roma successivi al 20 settembre 1870 quando, con l'ingresso delle truppe italiane nella *città santa*, si estinse per *debellatio* lo Stato Pontificio e il papa si "recluse" volontariamente in Vaticano. La risposta è affermativa. Qualche archivio di famiglia estende infatti la sua cronologia fino ai primi decenni del XX secolo, continuando ad occuparsi del suo

tration offices of noble Roman families or among the documents on the properties of ecclesiastical entities, in real estate registries, *cabreum*, and notarial instruments), and also in the archives of institutions in charge of monitoring and conducting censuses of individuals, organisations, and their real estate (e.g., in the modern age, the Congregation for the Apostolic Visitation in Rome). After the *Archivum* was opened to scholars (1880-1881), the first person to investigate its holdings of the history of art and Medieval and Renaissance architecture was Eugène Müntz. At the time of Sixtus IV, this art historian transcribed and recorded many documents relating to churches, bridges, buildings, palaces, and walls of Rome³.

The question that arises is whether, in the contemporary age, we can still retrieve documents on the history of Rome's architecture after 20 September 1870, when the entry of Italian troops



↑ - D

Giuseppe Zander

Chiesa parrocchiale S. Leone I al Prenestino, tav. VI

1951

©2019 Archivio Segreto Vaticano - Commissione Centrale Arte Sacra in Italia,
Arch. Generale, b. 1, fasc. 86

Roma e le fonti per la storia

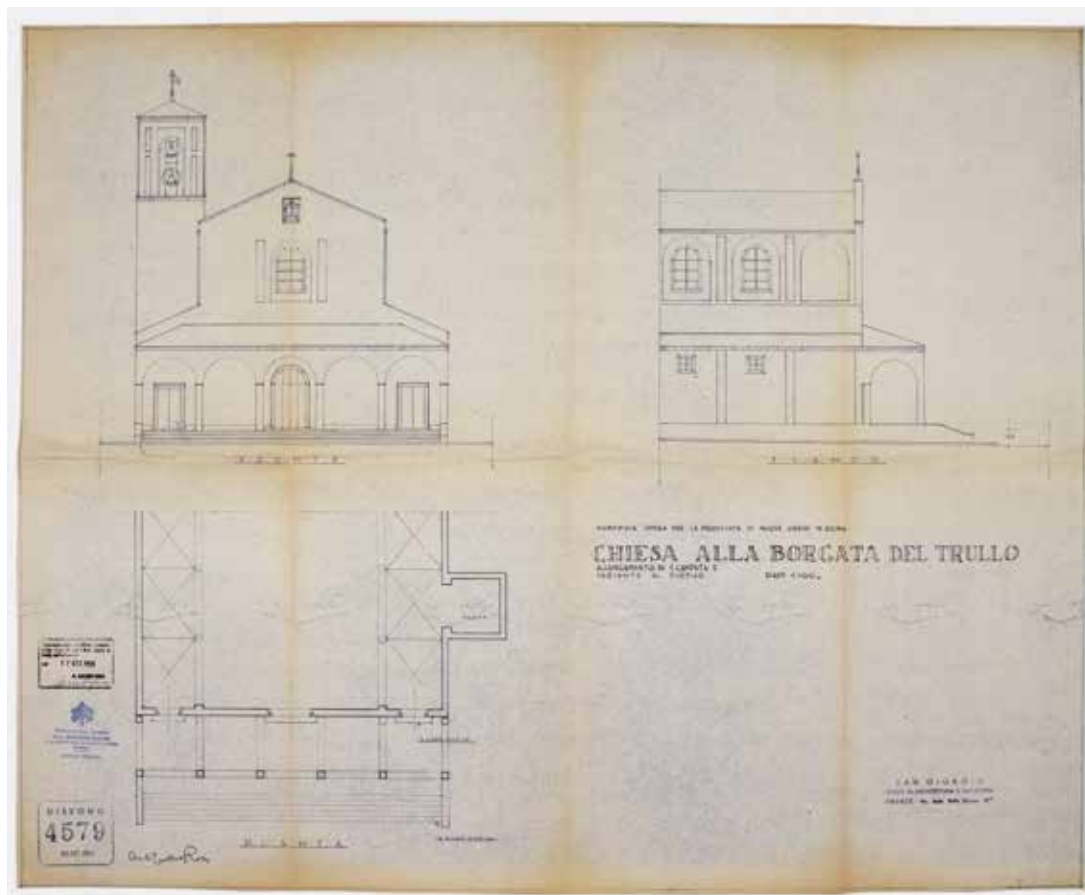
L'architettura dopo la breccia di Porta Pia
nell'Archivio Segreto Vaticano

patrimonio, anche immobiliare. È il caso del grande *Archivio Borghese*, concernente i beni della famiglia che diede alla Chiesa il pontefice Paolo V (1605-21), ma anche, per successione e legami familiari, i beni delle famiglie Aldobrandini e Salviati. Nel suo vasto fondo, oltre 8.600 pezzi, si possono ancora trovare dopo il 1870 notizie su Villa Pinciana-Borghese, con la sua Galleria, il suo parco e i suoi edifici, ma anche informazioni e disegni sul progettato ampliamento dell'originario Ospedale del Bambin Gesù fondato nel 1869 dalla duchessa Salviati in via delle Zoccolette, prima di essere trasferito sul colle del Gianicolo⁴. Lo stesso discorso vale anche per gli altri archivi familiari conservati, per la presenza di documenti post-unitari relativi ai palazzi urbani o ai terreni rustici di famiglia⁵. Recente acquisizione dell'Archivio Vaticano sono le *Carte de Mérode*, circa 350 fascicoli e 40 pacchi di carte relativi ai terreni e beni

Rome and the sources for the history

The architecture after the breach of Porta Pia
in the Archivio Segreto Vaticano

into the Vatican marked the collapse of the Pontifical State by *debellatio*, and the pope voluntarily confined himself within the Vatican walls. The answer is: yes. Indeed, some family archives (records of real estate and other assets) extend as far as the early decades of the 20th century. This is the case of the large *Archivio Borghese*, which holds records not only of the assets of the Borghese family, from which Pope Paul V (1605-1621) originated, but also of the assets of the Aldobrandini and Salviati families that the Borghese family inherited or acquired through family links. This archive has over 8600 holdings, with post-1870 data on *Villa Pinciana-Borghese*, with its *Galleria Borghese* museum, its park and buildings, as well as information and drawings on the planned extension of the original *Bambino Gesù* Children's Hospital, founded in 1869 by Duchess Salviati at *Via delle Zoccolette*, before being moved to the Janiculum⁴. The same



↑ - E

Tullio Rossi

Chiesa parrocchiale al Trullo (S. Raffaele Arcangelo)

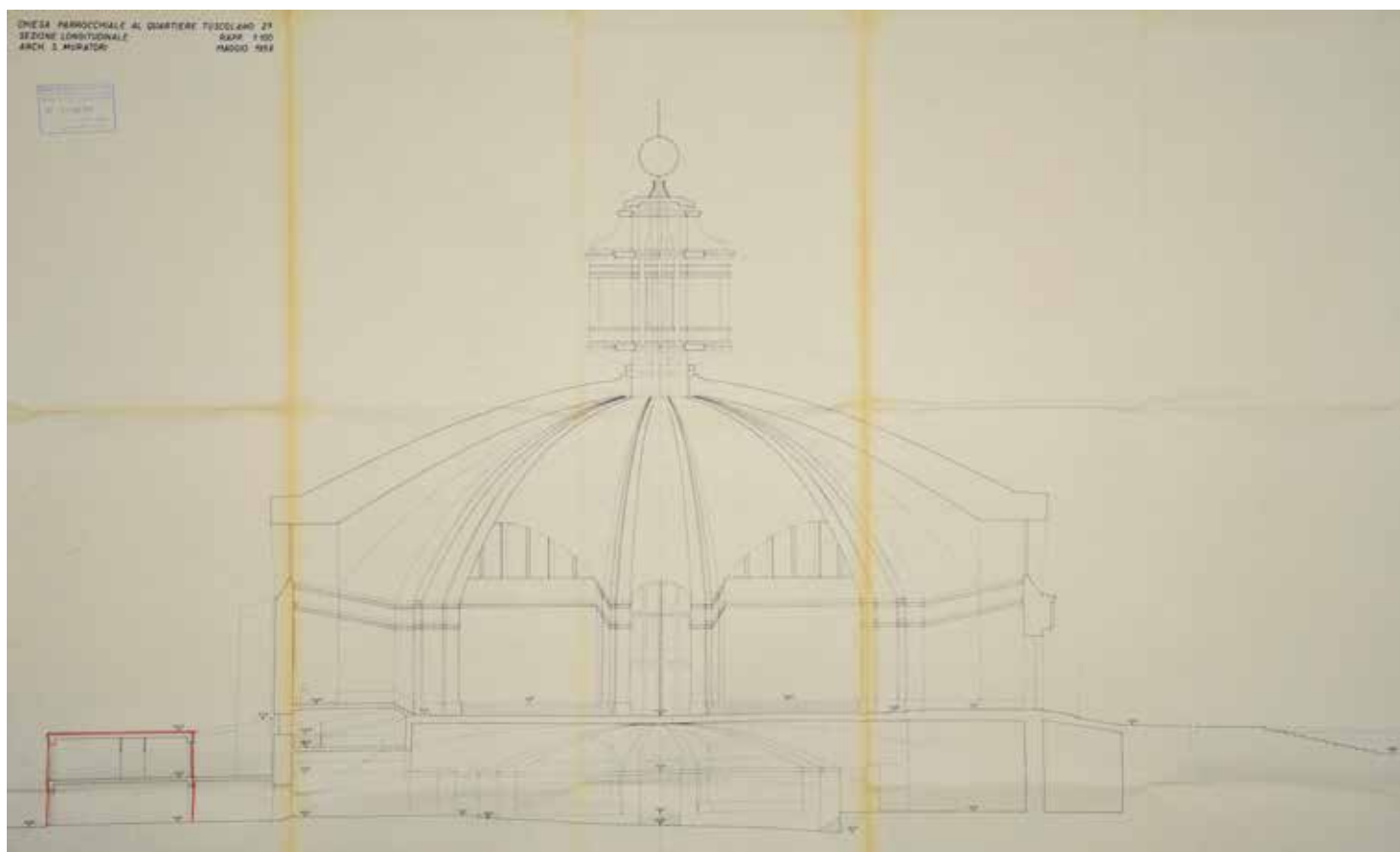
1955

©2019 Archivio Segreto Vaticano - Commissione Centrale Arte Sacra in Italia, Capo I, b. 2, fasc. 2

Variante al progetto

immobiliari a Roma di mons. Frédéric-François-Xavier de Mérode, pro-ministro delle armi e poi elemosiniere di papa Pio IX, e di suo nipote Charles Werner (+ 1905). Il fondo comprende contratti di affitto, alienazioni e compravendite di terreni e immobili tra i quali Villa Altieri, Villa Strozzi, Villa Altoviti. Alcuni di questi beni e terreni furono oggetto della convenzione edilizia del Comune di Roma con de Mérode per la costruzione di via Nazionale e l'urbanizzazione dell'area tra la stazione centrale di Roma (Termini) e il Tevere (Prati di Castello) negli anni immediatamente successivi al trasferimento della capitale del Regno d'Italia a Roma⁵. Con la nascita dello Stato della Città del Vaticano l'11 febbraio 1929, in seguito alla firma dei Patti Lateranensi, il nuovo Stato viene dotato di un proprio territorio, ma anche di ulteriori porzioni di terreni sui quali il Vaticano gode piena proprietà e il privilegio della extraterrito-

applies to other family archives, still preserved after the unification of Italy, with documents on family-owned urban buildings or rural land⁵. The *Archivum* recently acquired the *Carte de Mérode*, i.e. the archive of Monsignor Frédéric-François-Xavier de Mérode: about 350 folders and 40 dossiers related to his real estate in Rome. De Mérode was first Deputy Minister of War and then Almoner of Pope Pius IX and of his brother Charles Werner (+1905). The archive consists of contracts of rental, sale, and purchase of land and buildings, including *Villa Altieri*, *Villa Strozzi*, and *Villa Altoviti*. Some of these properties were included in an agreement between de Mérode and the Municipality of Rome for the construction of *Via Nazionale* and the urbanisation of the area between the central station of Rome (*Termini*) and the Tiber (*Prati di Castello*) during the years immediately following the transfer of the capital of the Kingdom of Italy to Rome⁶.



↑ - F

Saverio Muratori

Chiesa parrocchiale al Tuscolano (Assunzione di Maria)

1959

©2019 Archivio Segreto Vaticano - Commissione Centrale Arte Sacra in Italia, Capo I, b. 1393, fasc. 2

Sezione longitudinale

Roma e le fonti per la storia

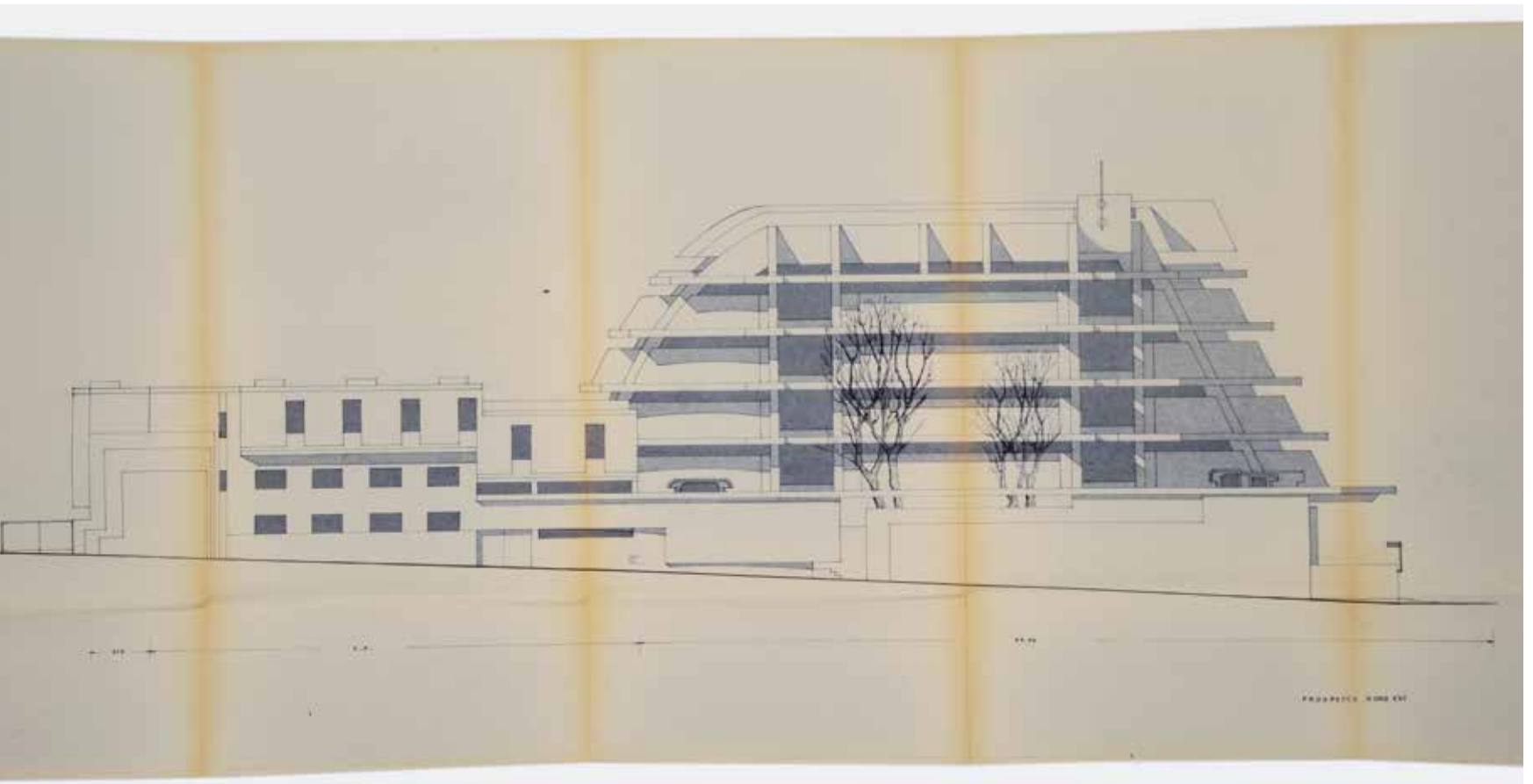
L'architettura dopo la breccia di Porta Pia
nell'Archivio Segreto Vaticano

Rome and the sources for the history

The architecture after the breach of Porta Pia
in the Archivio Segreto Vaticano

rialità. Un'apposita commissione tecnica mista italo-vaticana negli anni successivi lavorò per l'applicazione del Trattato relativamente ai lavori pubblici del nuovo Stato e alla sistemazione delle questioni territoriali. Nel fondo *Archivio della Nunziatura in Italia* si trovano abbondanti tracce delle problematiche affrontate, come ad esempio la sistemazione degli immobili vaticani nell'area del Gianicolo⁷. Nell'ultimo decennio l'Archivio Vaticano ha poi reso disponibili agli studiosi tre fondi inerenti alla storia dell'architettura nel Novecento. Il primo è quello relativo allo spezzone di archivio dell'ufficio denominato *Opera di soccorso per le chiese rovinate dalla guerra* che si occupò, tra il 1918 e il 1926, della ricostruzione e degli arredi sacri di circa 200 chiese e 7.500 campane nelle diocesi di Bressanone, Ceneda, Concordia, Feltre, Gorizia, Trento e Udine⁸. Il secondo è quello relativo all'*Ufficio Pontificio Case Parrocchiali* che, tra

With the establishment of the Vatican City State on 11 February 1929 under the Lateran Treaty, the new State had its own territory and additional, fully owned, extraterritorial properties. In the following years, an ad hoc joint Italian-Vatican committee worked on the application of the Treaty to public works in the new State and on the resolution of territorial issues. The *Archivio della Nunziatura in Italia* holds abundant records of the issues that were tackled at the time, such as that of the Vatican properties on the Janiculum⁷. In the last decade, the *Archivum* made three archives on the history of architecture in the 20th century available to scholars. The first consists of part of the archive of the *Opera di soccorso per le chiese rovinate dalla guerra* an office that was in charge of reconstructing about 200 churches (and providing them with sacred furnishings) and 7,500 bells in the dioceses of Bressanone, Ceneda, Concordia, Feltre, Gorizia,



↑ - G

Saverio Busiri Vici

Chiesa parrocchiale di S. Maria della Visitazione al Tiburtino

1966

©2019 Archivio Segreto Vaticano - Commissione Centrale Arte Sacra in Italia, Capo II, b. 532, fasc. 2

Prospetto Nord-Est

il 1926 e il 1942, si occupò della costruzione delle case parrocchiali. Si tratta di 255 buste di documentazione, concernenti inizialmente le sole Sicilia e Sardegna, ma che riguardarono in seguito anche le zone terremotate del Vulture, delle Marche (1930) e del Veneto (1936). A differenza del primo fondo qualche casa parrocchiale a Roma e provincia è qui documentata: ad esempio per la chiesa di S. Vitale, per la parrocchia a Grottarossa e per quella di Prima Porta, per chiese nei territori di Ostia, Arcinazzo Romano, Capranica Prenestina, Castel S. Pietro Romano, Cervara di Roma, Mazzano Romano, Olevano Romano, S. Vito Romano, ecc⁹. Ma il fondo specifico per la storia dell'architettura ecclesiastica italiana è il terzo: il vasto archivio della *Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra in Italia*. Esso copre un periodo di 65 anni dal 1924 al 1989, notevole importanza assume soprattutto dal secondo dopoguerra grazie alle due leggi italiane del 1952 e del 1962 che permisero l'erogazione di contributi statali per l'acquisto delle aree edificabili e per la costruzione del rustico. L'imponente fondo è distinto in quattro serie (archivio campane, archivio generale, capo I, capo II), per un totale di oltre 27.000 fascicoli conservati in circa 6.000 buste contenenti migliaia di progetti presentati e oltre 20.000 fotografie. Si spazia in tutta Italia con i nomi dei maggiori architetti e ingegneri che si sono cimentati con l'architettura ecclesiastica nel secondo Novecento, da Aalto a Zurrada in ordine alfabetico, passando per Aymonino, Baccin, Barth, Busiri Vici, Guidi, Lenci, Melograni, Michelucci, Moretti, Muratori, Nervi, Panella, Paniconi, Pediconi, Ponti, Portoghesi, Quaroni, Ressa, Rossi, Zander e tantissimi altri. Su Roma sono numerosi i progetti presentati, non tutti realizzati¹⁰.

Qui termina questa veloce esposizione archivistica, agli storici dell'architettura il compito di valorizzare pienamente i fondi brevemente accennati.

Trento, and Udine between 1918 and 1926⁸. The second archive comes from the *Ufficio Pontificio Case Parrocchiali*, an office in charge of building parish houses between 1926 and 1942. The third archive is a set of envelopes with documents initially concerning Sicily and Sardinia alone and then extended to the earthquake-hit areas of Vulture, Marche (1930), and Veneto (1936). In contrast with the first archive, the latter has records of a few parish houses built in Rome and its province: for instance, for the basilica of St. Vitalis, for the parishes of *Grottarossa* and *Prima Porta*, for the churches at *Ostia*, *Arcinazzo Romano*, *Capranica Prenestina*, *Castel S. Pietro Romano*, *Cervara di Roma*, *Mazzano Romano*, *Olevano Romano*, *S. Vito Romano*, etc.⁹. However, the specific archive for the history of Italian ecclesiastical architecture is the third one: the vast archive of the *Pontifical Central Commission for Sacred Art in Italy*. This archive covers a period of 65 years from 1924 to 1989. Of considerable importance is the part of the archive relating to the second post-war period, during which two Italian laws (of 1952 and 1962) provided for the granting of State funds for purchasing land and constructing rural buildings. This massive archive consists of four series (archive of bells, general archive, chapter I, chapter II), totalling over 27,000 dossiers, kept in about 6,000 envelopes, containing thousands of submitted projects, and more than 20,000 photographs. The projects span all of Italy, and they bear the names of the leading architects and engineers who were engaged in ecclesiastical architecture in the second half of the 20th century, from Aalto to Zurrada and, in alphabetical order, Aymonino, Baccin, Barth, Busiri Vici, Guidi, Lenci, Melograni, Michelucci, Moretti, Muratori, Nervi, Panella, Paniconi, Pediconi, Ponti, Portoghesi, Quaroni, Ressa, Rossi, Zander, and many others. Numerous projects concerned the area of Rome, but not all of them were implemented¹⁰.

Here ends my short presentation of the *Archivum*. It is up to art historians to make the best use of its holdings.

↗ - H

Luigi Moretti

**Nuovo complesso parrocchiale
al Villaggio Olimpico (S. Valentino)**
1967

©2019 Archivio Segreto Vaticano - Commissione
Centrale Arte Sacra in Italia, Capo II, b. 614, fasc. 2

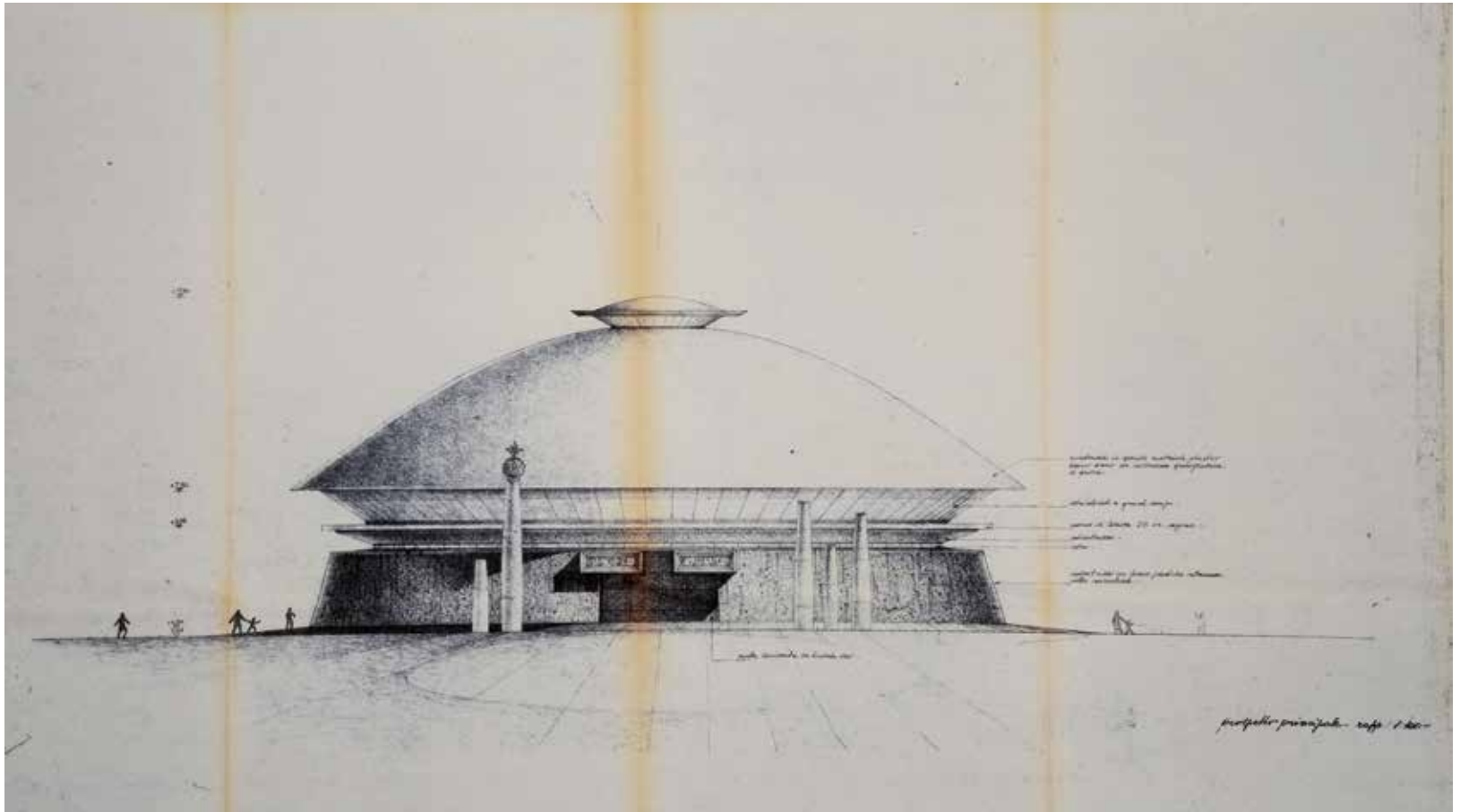
Prospetto principale

Roma e le fonti per la storia

L'architettura dopo la breccia di Porta Pia
nell'Archivio Segreto Vaticano

Rome and the sources for the history

The architecture after the breach of Porta Pia
in the Archivio Segreto Vaticano



* - Questo breve contributo è dedicato alla memoria dell'architetto Giancarlo Galassi (1963-2014) che mi ha insegnato a vedere Roma e il mondo con occhi diversi.
1 - Per la storia dell'Archivio Vaticano si veda l'ampia *Bibliografia generale* pubblicata nell'*Indice dei Fondi* scaricabile gratuitamente dal sito dell'Archivio.
<http://www.archiviosegreto.vaticano.va/content/archiviosegreto.vaticano/it.html>
2 - Sono già eccezionalmente consultabili, pur superando il limite cronologico del 1958, l'archivio del Concilio Vaticano II (1959-1965) e l'archivio della Commissione Centrale per l'Arte Sacra in Italia (1924-1989).
3 - Cfr. il suo terzo volume *Les arts à la cour des papes pendant le XV^e et le XVI^e siècle*, Paris 1882. Già nel volume precedente del 1879 Müntz aveva citato pezzi vaticani, ma non visionati direttamente; prima dell'apertura leonina Amati e de Zahn avevano pubblicato alcune notizie artistiche dall'Archivio Vaticano nell'«Archivio Storico Italiano» nel 1866 e nel 1867.
4 - Per il contenuto dell'Archivio Borghese cfr. ASV, Indici 727, 888-897.
5 - Sugli archivi di famiglia in Archivio Vaticano si veda: Germano Gualdo, *Archivi di famiglie romane nell'Archivio Vaticano*, in "Archivio della Società Romana di Storia Patria", 104, 1981, pp. 147-158; Sergio Pagano, *Archivi di famiglie romane e non romane nell'Archivio Segreto Vaticano: una indagine sull'azienda famiglia*, in "Roma moderna e contemporanea", 1/3, 1993, pp. 189-231.
6 - Sull'acquisizione del fondo cfr. *L'attività della Santa Sede per l'anno 2009*, Città del Vaticano 2010, p. 966. Francesco Lippha ha stilato un primo elenco di consistenza.
7 - Cfr. G. Castaldo, G. Lo Bianco (a cura di), *L'Archivio della Nunziatura Apostolica in Italia, I (1929-1939). Cenni storici e inventario*, Città del Vaticano 2010.
8 - Altri spezzoni d'archivio dell'ufficio si trovano negli archivi diocesani di Concordia-Pordenone e in quello di Treviso; per la storia e il contenuto del fondo, cfr. ASV, Indice 1285, G. Sirignano (a cura di), con la collaborazione di Maria Antonietta Puggioni, 2012, integrato da Marco Grilli, 2019.
9 - Cfr. ASV, Indice 1281, N. Bagnarini, C. Morabito (a cura di), 2012.
10 - Cfr. D. De Marchis (a cura di), *L'Archivio della Commissione Centrale per l'Arte Sacra in Italia. Inventario*, Città del Vaticano 2013.

* - This short presentation is dedicated to the memory of architect Giancarlo Galassi (1963-2014), who taught me to see Rome and the world through different eyes.
1 - For information about the history of the Vatican Archives, see *Bibliografia generale*, published in *Indice dei Fondi*, which may be downloaded free of charge from the *Archivum* website.
<http://www.archiviosegreto.vaticano.va/content/archiviosegreto.vaticano/it.html>
2 - Users may already access the archives of the Second Vatican Council (1959-1965) and of the Pontifical Central Commission for Sacred Art in Italy (1924-1989), even if they refer to the period after 1958.
3 - See his third book, *Les arts à la cour des papes pendant le XV^e et le XVI^e siècle*, Paris, 1882. In his previous book, Müntz had mentioned but had not directly seen the Vatican records; before the Leonine opening of the *Archivum*, Amati and de Zahn had published some information about the art archives of the *Archivum* in *Archivio Storico Italiano* in 1866 and 1867.
4 - For information about the content of *Archivio Borghese*, see ASV, Indici 727, 888-897.
5 - For information about the family archives held in the *Archivum*, see: Germano Gualdo, *Archivi di famiglie romane nell'Archivio Vaticano*, in "Archivio della Società Romana di Storia Patria", 104, 1981, pp. 147-158; Sergio Pagano, *Archivi di famiglie romane e non romane nell'Archivio Segreto Vaticano: una indagine sull'azienda famiglia*, in "Roma moderna e contemporanea", 1/3, 1993, pp. 189-231.
6 - For information about the acquisition of the archive, see *L'attività della Santa Sede per l'anno 2009*, Città del Vaticano 2010, p. 966. Francesco Lippha drafted a preliminary list of its items.
7 - See G. Castaldo and G. Lo Bianco (eds.), *L'Archivio della Nunziatura Apostolica in Italia, I (1929-1939). Cenni storici e inventario*, Città del Vaticano 2010.
8 - Other parts of the archive of the office are found in the Diocesan archives of Concordia-Pordenone and in the ones of Treviso; for information about the history and content of the archive, consisting of 22 pieces, see ASV, Indice 1285, G. Sirignano (ed.), in cooperation with Maria Antonietta Puggioni, 2012.
9 - See ASV, Indice 1281, N. Bagnarini and C. Morabito (eds.), 2012.
10 - See D. De Marchis (ed.), *L'Archivio della Commissione Centrale per l'Arte Sacra in Italia. Inventario*, Città del Vaticano 2013.

Luca Carboni
Archivio Segreto Vaticano

Paola Pettenella

DALL'ACQUA PAOLA AL TUSCOLANO

Archivio del '900

Mart - Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto

Fin dalla sua istituzione nel 1987, il Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto ha prestato grande attenzione al tema dell'architettura. Questa attenzione – connessa al progetto di una nuova sede museale realizzata da Mario Botta a Rovereto e inaugurata nel 2002 – ha una sorta di doppia anima. Da un lato, lascia intravedere una particolare congiuntura storica: il Trentino di primo '900, aperto sia al mondo mitteleuropeo che a quello italiano con spinte e orientamenti anche contrastanti, aveva vissuto una temperie culturale in cui si erano formati numerosi architetti divenuti poi noti a Milano, a Torino o a Roma, da Luciano Baldessari a Ettore Sottsass sr., da Adalberto Libera a Gino Pollini. Dopo avere fortemente contribuito alla ricostruzione della loro opera attraverso mostre e cataloghi ragionati, il Mart divenne collettore, del tutto o in parte, dei loro archivi. Dall'altro lato, l'esistenza della Casa d'arte e poi della Galleria Museo di Fortunato Depero avevano fatto di Rovereto uno dei massimi luoghi d'interesse per lo studio del futurismo e delle avanguardie artistiche, tanto da diventare punto di riferimento per un architetto come Angiolo Mazzoni. Mazzoni aveva deciso in tarda età di lasciare al Museo Depero, poi confluito nel Mart, la propria documentazione, ritrovando il filo conduttore della sua travagliata vicenda professionale nell'adesione al movimento di Marinetti. Fra gli oltre 70 archivi¹ oggi conservati al Mart, l'architettura riveste insomma un posto di rilievo, e non è difficile incontrare documenti e materiali che riguardano Roma.

1920. Così è datato un disegno in cui Ettore Sottsass sr. riproduce la Fontana dell'Acqua Paola (A). Grazie alla sua rilevanza storica e all'ampio ventaglio di repertori formali, Roma è

FROM ACQUA PAOLA TO THE TUSCOLANO DISTRICT

The archive of 1900

Ever since it was established in 1987, the Museum of Modern and Contemporary Art of Trent and Rovereto has paid a great deal of attention to the theme of architecture and this attention – associated with the new museum in Rovereto designed by Mario Botta and inaugurated in 2002 – in a sense has a double soul. On the one hand, it offers a glimpse of a specific moment in history: in the early 20th century, the Trentino region was open to both the Central European and the Italian worlds, each with their own at times conflicting ambitions and orientations, and it enjoyed a cultural atmosphere in which a number of architects were trained and later became known in Milan, Turin or Rome, including Luciano Baldessari, Ettore Sottsass sr., Adalberto Libera and Gino Pollini. Having given a major contribution to the reconstruction of their works through exhibitions and catalogues, the Mart then became the collector, in whole or in part, of their archives. On the other hand, thanks to the presence of Fortunato Depero's House of Art, and later of the Gallery Museum, Rovereto became an important place of interest for studying futurism and avant-garde art, and in fact a point of reference for architects like Angiolo Mazzoni. At a late age Mazzoni decided to leave his own documentation to the Depero Museum, which later merged with the Mart, having found the thread of his troubled professional career in joining Marinetti's movement. In the more than 70 archives¹ now preserved at the Mart, architecture plays an important part and they also contain documents and materials referring to Rome.

→ - A

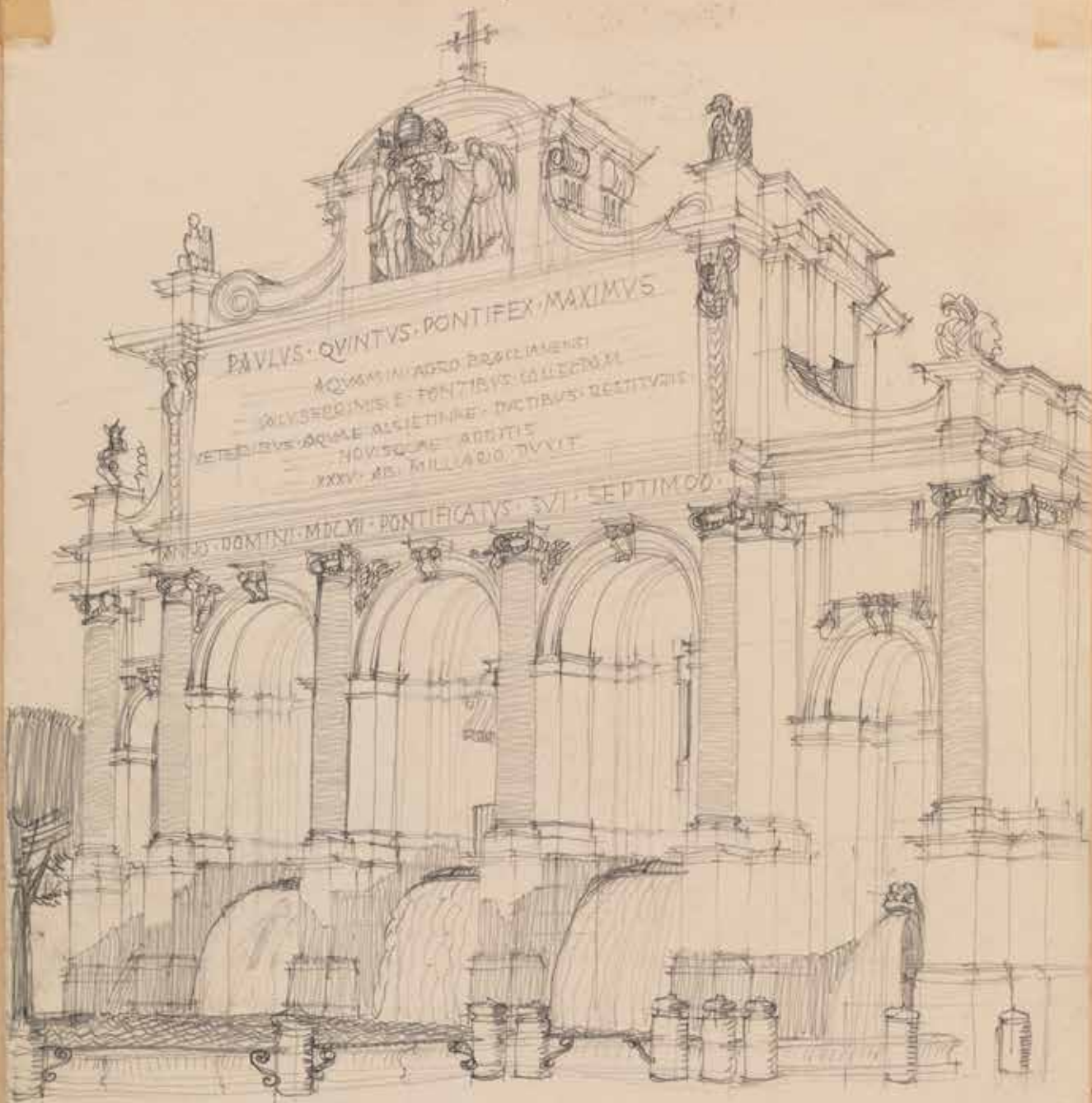
Ettore Sottsass sr.

Fontana Paolina

Roma, 1920

Archivio del '900, Fondo Ettore Sottsass sr., Rovereto

Matita su carta



ROMA FONTANA PAOLINA

del. Volpato 20



indiscutibile punto di riferimento per lo studio e la formazione professionale, sia che gli architetti vi si rechino in viaggio, sia che ricopino modelli da foto e incisioni: l'Archivio del '900 conserva, ad esempio, taccuini di Gino Pollini con schizzi di architetture antiche, rinascimentali o barocche. Sottsass ha imparato nelle accademie dell'impero austroungarico a fare del disegno la base di ogni pensiero creativo. Così, sebbene sia impegnato in quegli anni nella ricostruzione del Trentino e nella ricerca dei caratteri tipici delle architetture locali, non disdegna di includere fra i suoi esercizi la riproduzione di un monumento romano. D'altra parte, dopo pochi anni si troverà ad orchestrare lui stesso in chiave monumentale il progetto per le Terme littorie (1926), grande complesso poi non realizzato che avrebbe dovuto sorgere lungo il Tevere, ai Parioli².

1925. Giunto da Bologna l'anno prima, impiegato presso il Servizio lavori e costruzioni della Direzione generale delle Ferrovie dello Stato, l'architetto Angiolo Mazzoni progetta insieme a Efsio Vodret e a un drappello di artisti il Dopolavoro Ferroviario posto fra via Bari, via Como e via Forlì (B). Il complesso, che sposa un gusto *déco* a elementi edilizi di età romana, è destinato ad ospitare anche un teatro e un albergo, e verrà ultimato quattro anni più tardi. Del cantiere e dell'opera finita il fondo Mazzoni conserva una decina di disegni e oltre un centinaio di riproduzioni fotografiche, mentre una quantità più modesta di fotografie documenta le limitrofe case per ferrovieri, costruite nel 1926 (C). Sono queste – tuttora esistenti – tra le prime opere realizzate nella capitale, mentre Mazzoni è chiamato dal Ministero delle comunicazioni a misurarsi su scala nazio-

1920. This is the date of a drawing in which Ettore Sottsass sr. reproduces the Acqua Paola Fountain (A). In view of its historical importance and wide range of formal repertoires, Rome is unquestionably a place of reference for studying and professional training, whether architects actually visit the city or copy models from photos and engravings: the *Archivio del '900*, for instance, contains Gino Pollini's notebooks with sketches of ancient, Renaissance or Baroque architecture. At the academies of the Austro-Hungarian Empire Sottsass had learned that drawing must be the basis of every creative thought. So, although in those years he was working on the reconstruction of Trentino and researching the typical features of local architecture, he also included among his exercises the reproduction of a Roman monument. And in fact, a few years later, he himself orchestrated the project for the Terme Littorie (1926) with a monumental perspective. It was a large complex that was to be built near the Tiber, in the Parioli district², but never was.

1925. Having arrived from Bologna the year before and worked for the works and construction department of the State Railways General Directorate, together with EfsioVodret and a group of artists, the architect Angiolo Mazzoni designed the Dopolavoro Ferroviario, located between Via Bari, via Como and via Forlì (B). This complex, which combines art deco with elements from the Roman age, was also designed to house a theatre and a hotel and was to be completed four years later. The Mazzoni collection contains about a dozen drawings and over a hundred photographic reproductions of the construction site and the finished work,

↑ - B

Efsio Vodret e Angiolo Mazzoni
Dopolavoro ferroviario
Roma, 1925

Archivio del '900, Fondo Angiolo Mazzoni, Rovereto -
Fotografia Fabbri 1929 circa

→ - C

Angiolo Mazzoni
Case per ferrovieri in via Bari
Roma, 1926

Archivio del '900, Fondo Angiolo Mazzoni, Rovereto

Dall'Acqua Paola al Tuscolano

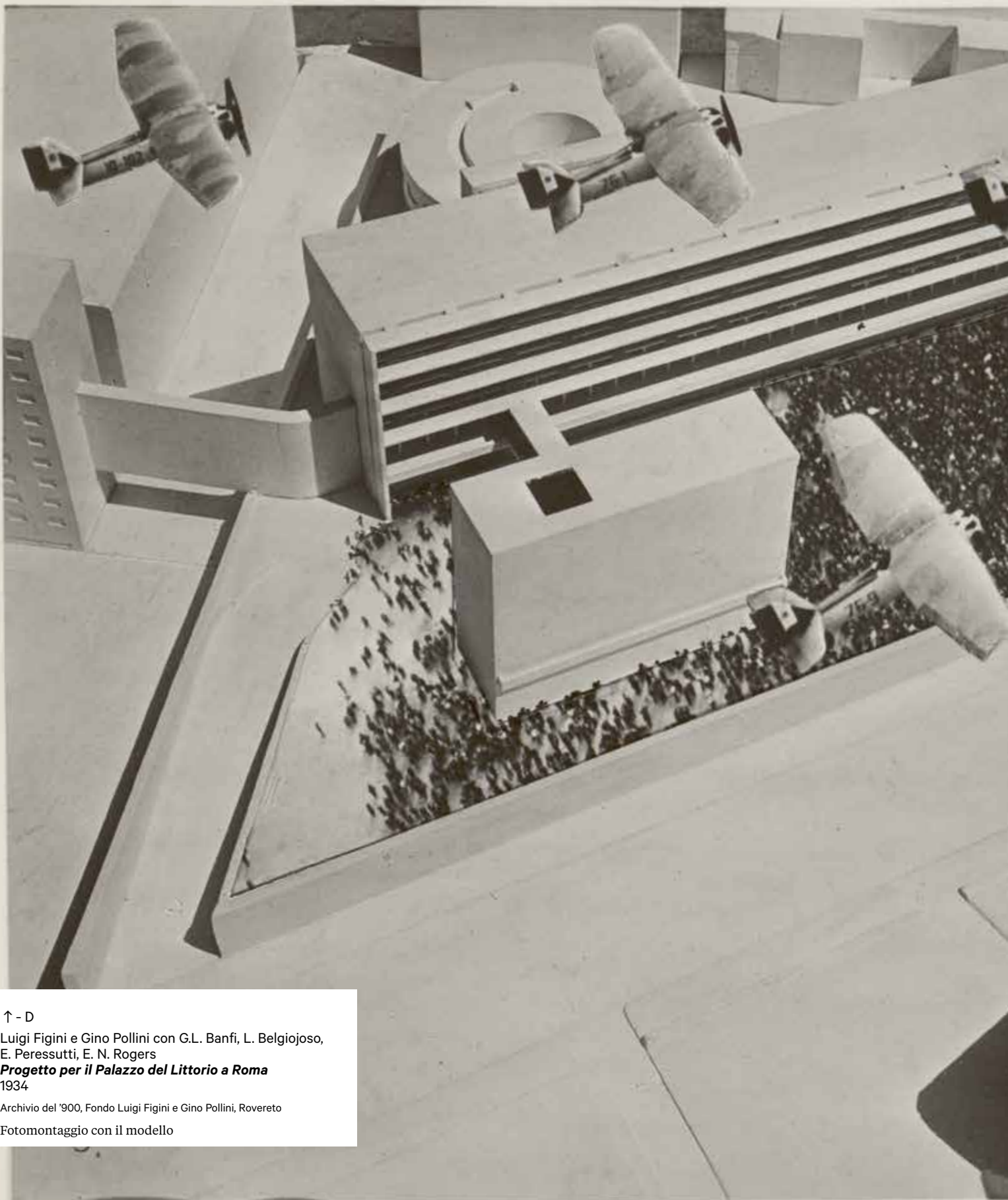
Archivo del '900

Mart - Museo di arte moderna
e contemporanea di Trento e Rovereto

From Acqua Paola to the Tuscolano District

The archive of 1900





↑ - D

Luigi Figini e Gino Pollini con G.L. Banfi, L. Belgiojoso,
E. Peressutti, E. N. Rogers
Progetto per il Palazzo del Littorio a Roma
1934

Archivio del '900, Fondo Luigi Figini e Gino Pollini, Rovereto
Fotomontaggio con il modello

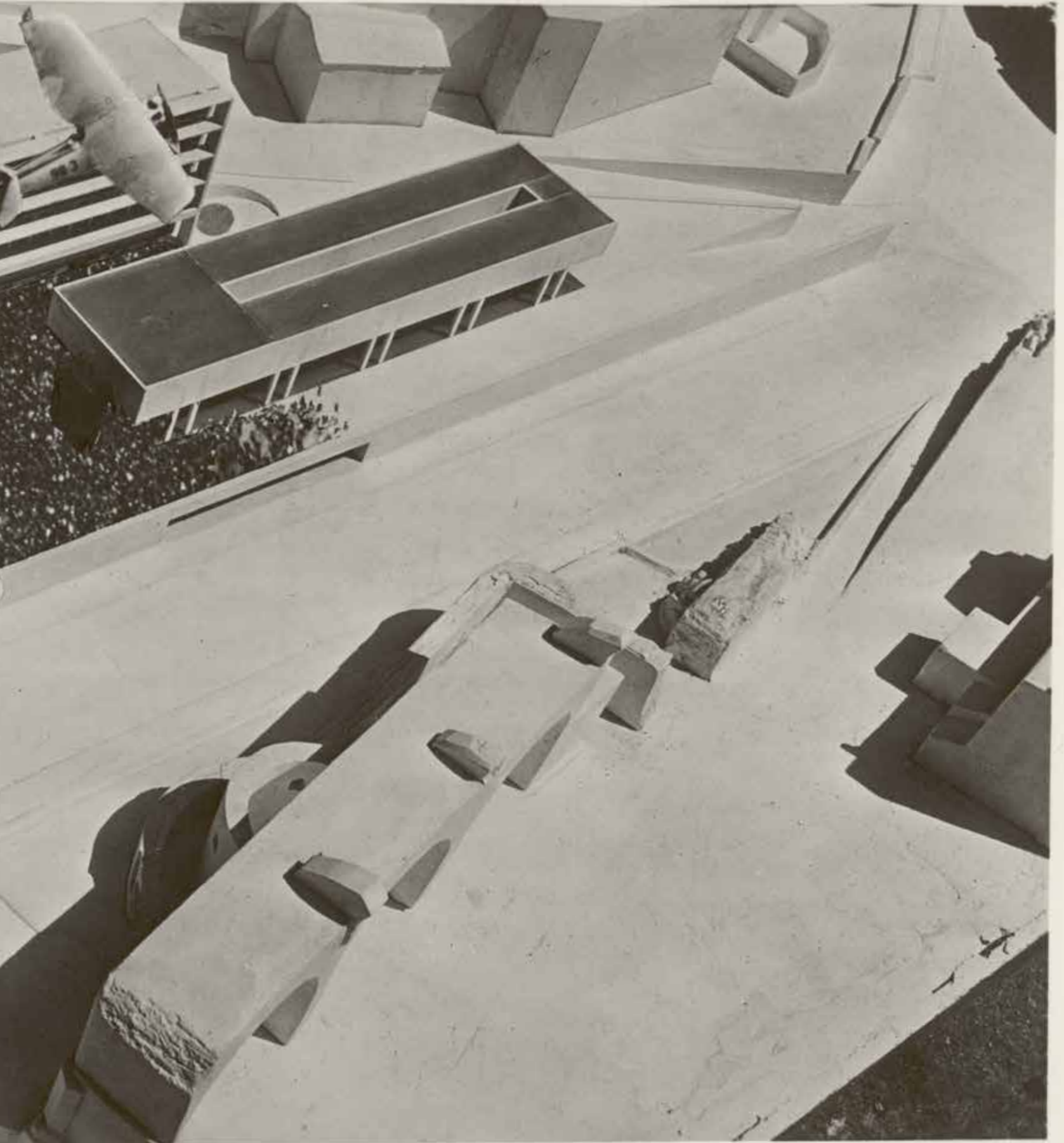
Dall'Acqua Paola al Tuscolano

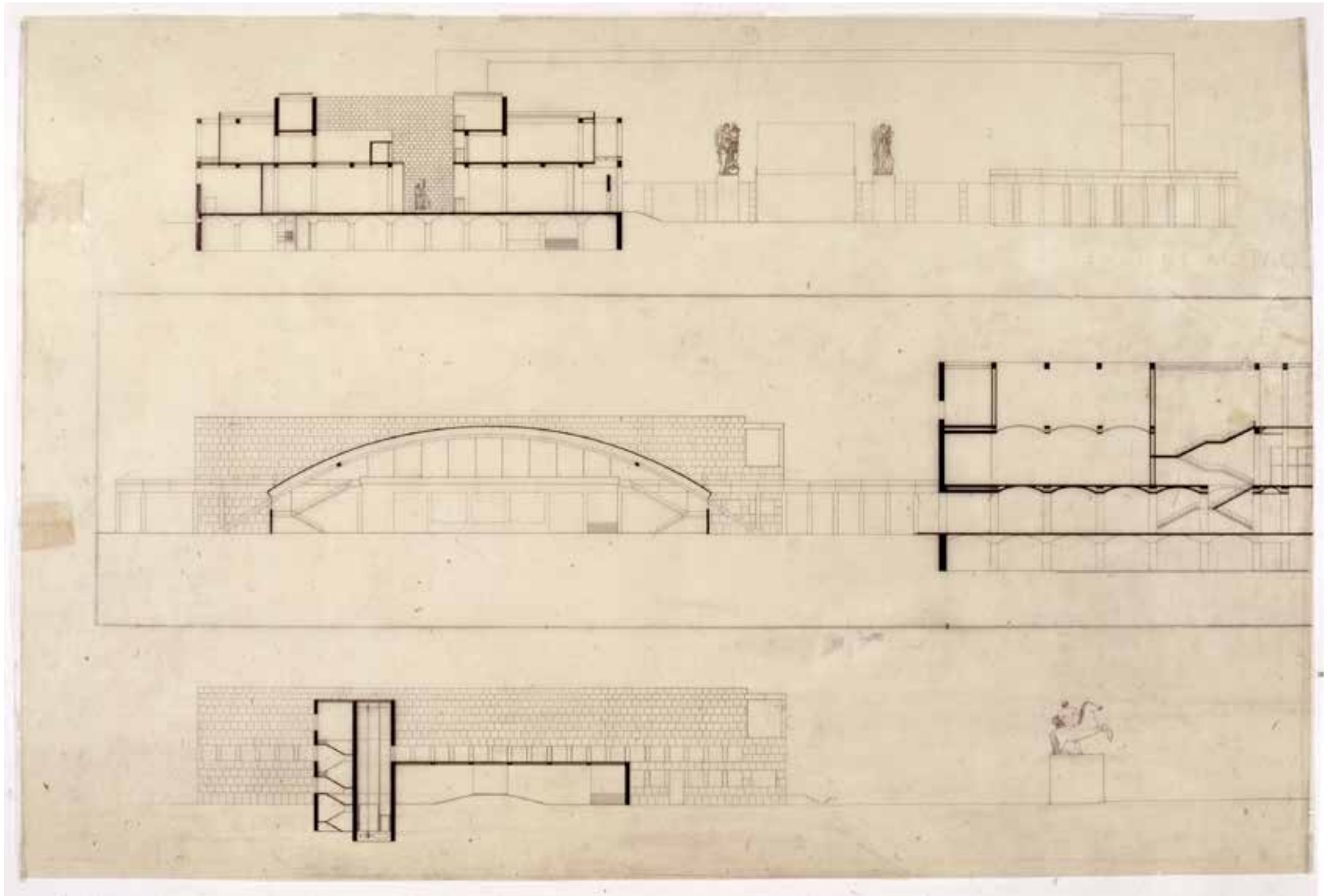
Archivo del '900

Mart - Museo di arte moderna
e contemporanea di Trento e Rovereto

From Acqua Paola to the Tuscolano District

The archive of 1900





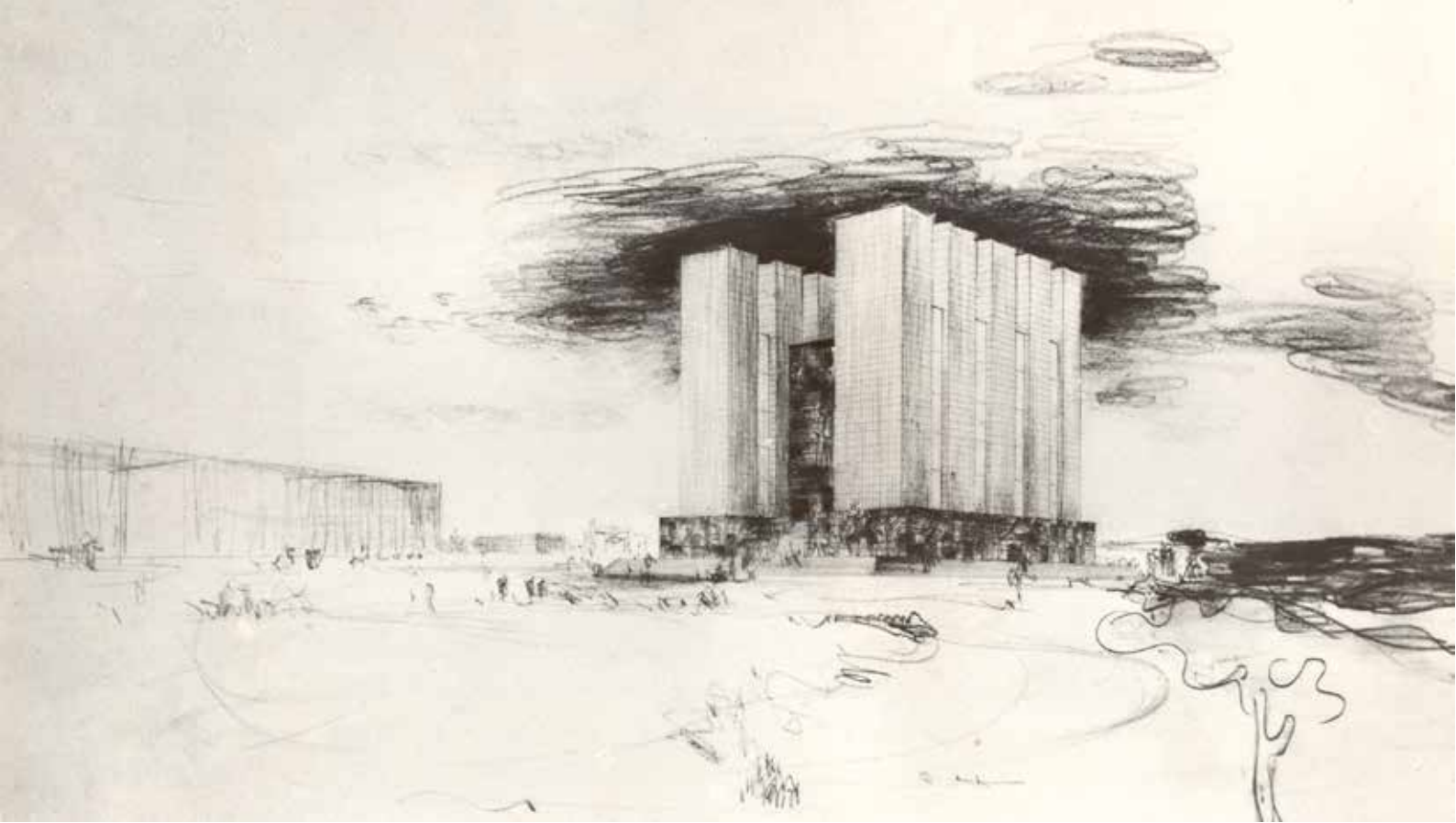
↑ - E

Luigi Figini e Gino Pollini

**Sezioni del palazzo dell'Esercito per i palazzi delle
Forze Armate all'E42 a Roma, Concorso di I grado
1937-38**

Archivio del '900, Fondo Luigi Figini e Gino Pollini, Rovereto

China su carta da lucido



nale. Gli edifici di via Bari, come più tardi l'Istituto industriale per le figlie dei posteletrografici alla Garbatella (1935-1936), fanno da contrappunto al suo costante impegno per il piano di ampliamento ferroviario e per le stazioni di Roma.

1934. Nel Ventennio fra le due guerre Roma assiste alla moltiplicazione di concorsi per grandi opere pubbliche, spesso non realizzate, e di interventi a scala urbana voluti dal regime fascista; la capitale attrae così molti giovani architetti. Al 1934 risale forse il più emblematico fra i concorsi del periodo, quello per il Palazzo del Littorio su via dell'Impero, cui partecipano oltre cento gruppi appartenenti alle più diverse correnti. Il concorso risulta ben documentato nei vari fondi dell'Archivio del '900, anche grazie alla presenza di relazioni illustrative e opuscoli a stampa, che portano le firme di numerosi progettisti, da Carminati a Moretti, da Ridolfi a Coppedè. Al concorso partecipano anche Gino Pollini e Luigi Figini, con il gruppo BBPR (D): la loro proposta, di una radicale modernità razionalista, con volumi di una geometria astratta, non sarà affatto compresa dalla giuria.

1937. L'attrazione esercitata da Roma capitale raggiunge un suo apice con il cantiere dell'E42. Il 1937 segna l'anno di avvio dei lavori per l'Esposizione Universale e vengono indetti i principali concorsi. Nel 1937 Pollini con Figini presenta una proposta per il palazzo delle Forze Armate (E), che viene poi ammessa al secondo grado di concorso, raggiungendo un premio ex aequo con De Renzi. Nel 1937 Luciano Baldessari

while a smaller number of photographs document the nearby railway workers' houses, built in 1926 (C). These buildings still stand and were among the first works carried out in the capital, while Mazzoni was called upon by the Ministry of Communications to compete on a national scale. The buildings in Via Bari, and later the Industrial Institute for the daughters of post and telegraph workers in the Garbatella district (1935-1936), are the counterpoint of his constant commitment to plans for railway expansion and Rome's stations.

1934. In the Twenty Years Between the two wars, Rome witnessed the multiplication of competitions for major public works, often never built, and urban-scale projects promoted by the Fascist regime; the capital thus attracted many young architects. Perhaps the most emblematic of all competitions of that time dates back to 1934, the one for the Palazzo del Littorio on Via dell'Impero, in which over a hundred groups belonging to the most diverse schools took part. The competition is well documented in the various collections of the Archivio del '900, also thanks to the presence of explanatory reports and printed brochures, which bear the signatures of a number of architects such as Carminati, Moretti, Ridolfi and Coppedè. Gino Pollini and Luigi Figini also took part in the competition, with the BBPR group (D): their proposal, characterised by radical rationalist modernity, with abstract geometrical volumes, failed to be understood by the jury.

↑ - F

Luciano Baldessari

Progetto per il palazzo della Civiltà Italiana all'E42 a Roma
1937-38

Archivio del '900, Fondo Luciano Baldessari, Rovereto

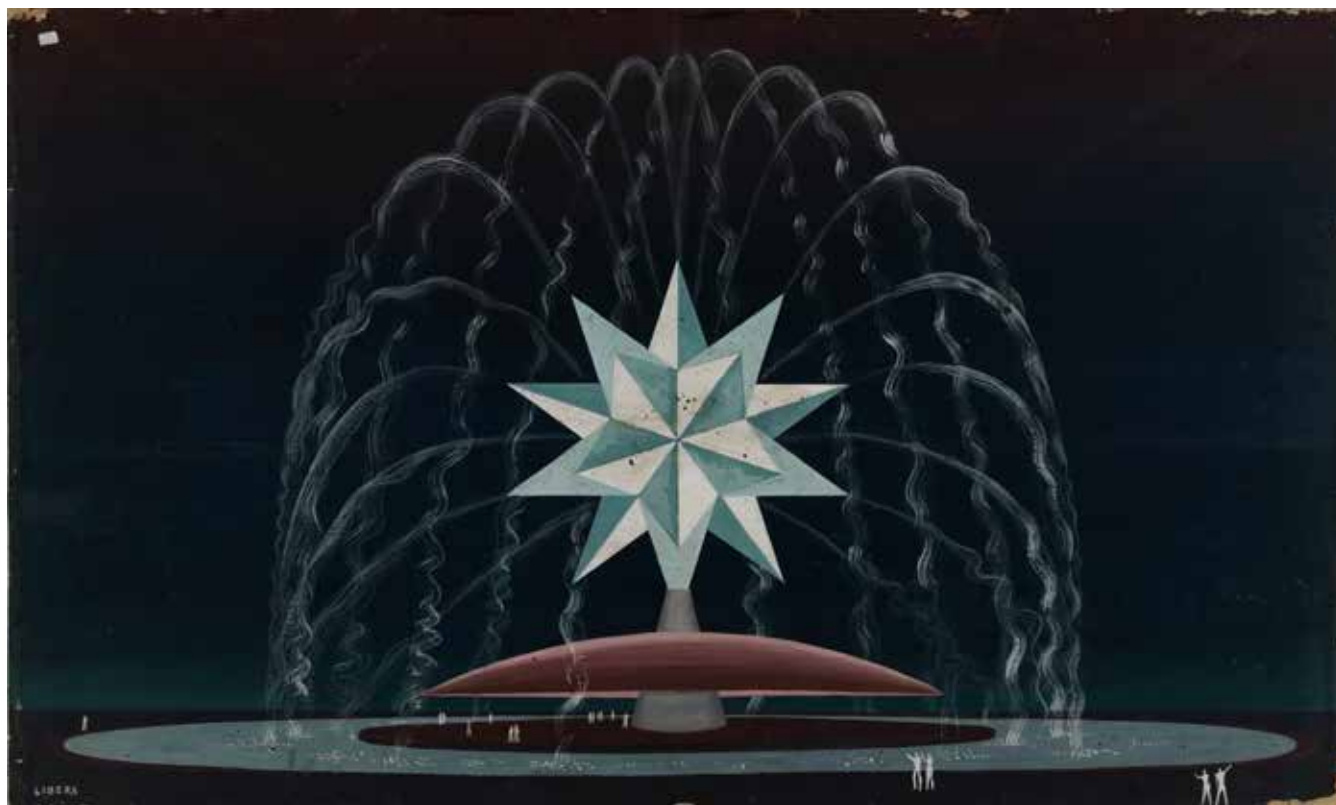
Riproduzione fotografica di uno schizzo

stende un suggestivo progetto – segnalato dalla giuria – per il Palazzo della Civiltà italiana (F), mentre Adalberto Libera disegna quello per il Palazzo dei Ricevimenti e Congressi, che verrà realizzato. Rimane invece ad uno stadio di visione quasi onirica, un paio di anni dopo, il suo Palazzo della Luce e dell'Acqua (G)³. In vista dell'E42 viene realizzata e inaugurata nel 1940 anche la stazione Ostiense, opera di Roberto Narducci⁴, costruita dapprima in via provvisoria per la visita di Hitler (H).

1940. Nell'estate di quell'anno Mazzoni, con il suo ufficio tecnico, si dedica al disegno degli arredi del ristorante di Roma Termini (I). Quello per la stazione centrale di Roma è il progetto più importante della sua vita professionale, come testimoniano in archivio migliaia di elaborati grafici, fotografie, ma anche appunti, relazioni, corrispondenze, ritagli stampa. Dopo una infinità di proposte, nel febbraio del 1937 era prevalsa per Termini una soluzione di stampo funzionale che presentava in testa un edificio basso e vetrato (J); ma successivamente Mazzoni era stato costretto a progettare un corpo frontale di concezione classica, dalla monumentalità imponente.

1937. The appeal exerted by Rome as a capital city reached its peak with the E42 building site. 1937 marked the beginning of the works for the Universal Exhibition and the main competitions were called. In 1937 Pollini presented with Figinia a proposal for the Palazzo delle Forze Armate (E), which was then admitted to the second level of competition, obtaining an ex aequo prize with De Renzi. In 1937 Luciano Baldessari drew up an evocative project – that received a special mention from the jury – for the Palazzo della Civiltà italiana (F), while Adalberto Libera designed the project for the Palazzo dei Ricevimenti e Congressi, which was then built. A couple of years later, his Palazzo della Luce e dell'Acqua (G)³ (Palace of Light and Water) instead remained at an almost dreamlike stage of vision. In view of the planned E42, the Ostiense station, designed by Roberto Narducci⁴, was also built and inaugurated in 1940, though it was first built provisionally for Hitler's visit (H).

1940. In the summer of that same year, with the aid of his technical office, Mazzoni devoted himself to designing the furnishings of the restaurant in the Roma Termini station (I). The project for Rome's



↑ - G

Adalberto Libera

Progetto per il palazzo dell'Acqua e della Luce all'E42 a Roma

1939

Mart, Donazione eredi Adalberto Libera

Tempera su tavola

Dall'Acqua Paola al Tuscolano
Archivio del '900
Mart - Museo di arte moderna
e contemporanea di Trento e Rovereto

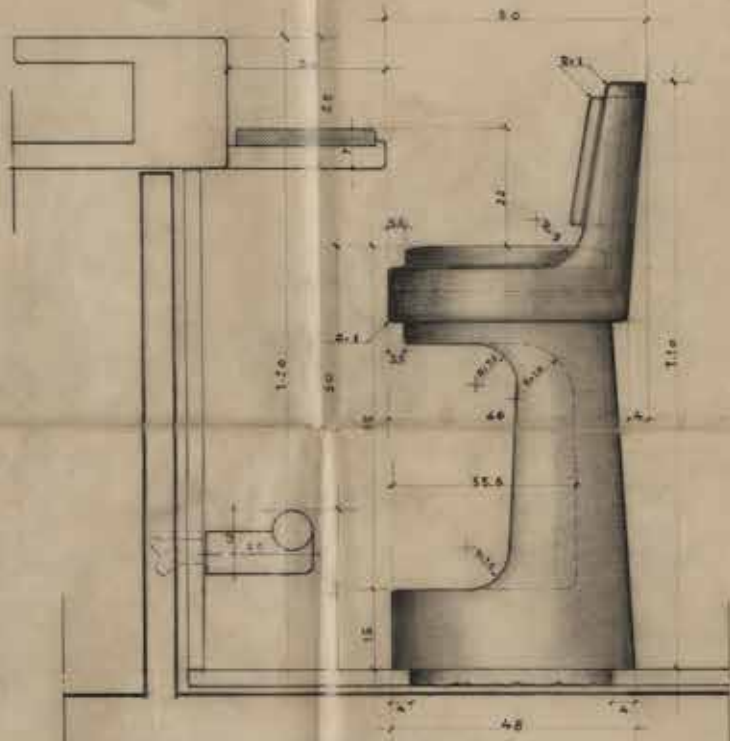
From Acqua Paola to the Tuscolano District
The archive of 1900



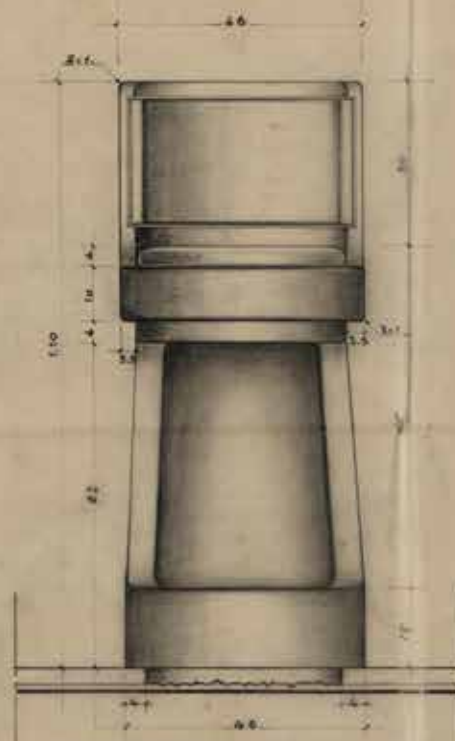
↑ - H
Roberto Narducci
Apparati per la stazione di Roma Ostiense
1938
Archivio del '900, Fondo Roberto Narducci, Rovereto

TAV. ^FX
 ROMA TERMINI. NUOVO F.V.
 RISTORATORE. PIANO TERRO.
 BANCONE
 SEDILI GIREVOLI. 45

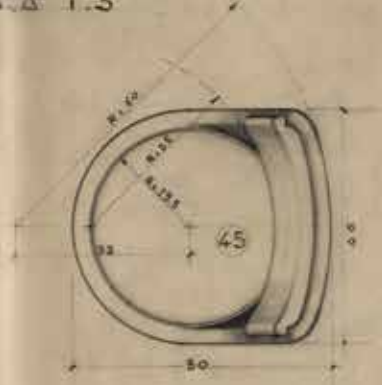
NB. I NUMERI IN CIRCOLETTO SI RIFERISCONO
 ALLA LEGGENDA DELLA TAV. FI.
 EVGLIO - 740. XVIII



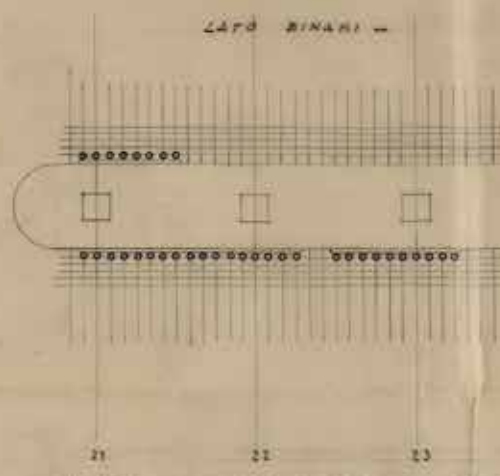
FIANCO - SCALA 1:5



PROSPETTO - SCALA 1:5



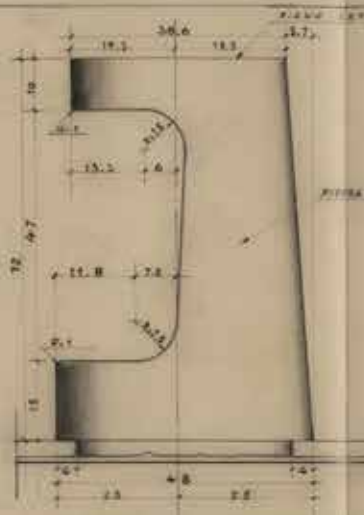
PIANTA - SCALA 1:5



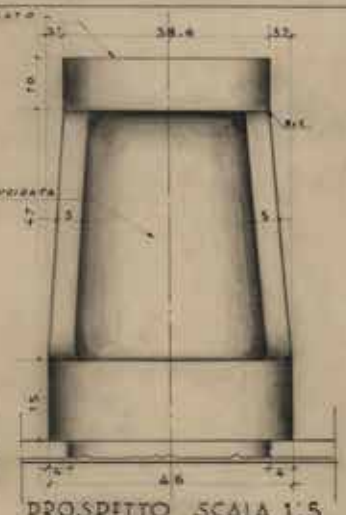
PIANTA CON INDICAZIONE SEDI

↑ - I
 Angiolo Mazzoni
Roma Termini, Nuovo F.V. Ristoratore.
Bancone. Sedili girevoli
 1940
 Archivio del '900, Fondo Angiolo Mazzoni, Rovereto
 Matita su carta da lucido

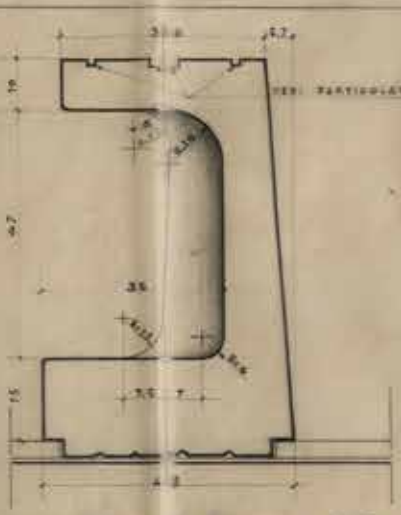




FIANCO SCALA 1:5



PROSPETTO SCALA 1:5

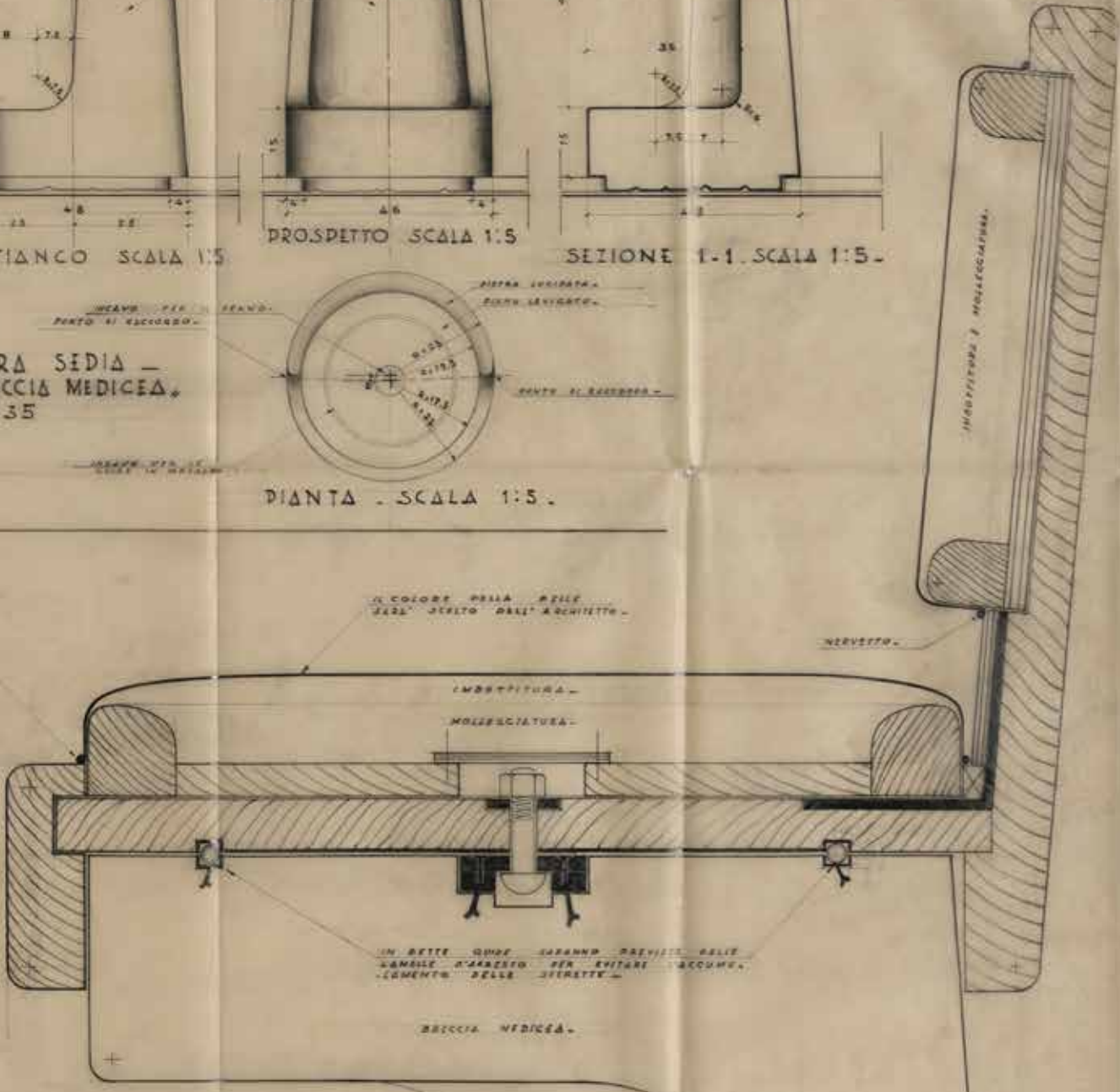


SEZIONE 1-1. SCALA 1:5.

TAGLIO PIETRA SEDIA -
MATERIALE: BRECCIA MEDICEA.
QUANTITA' N° 35



PIANTA - SCALA 1:5.



PARTICOLARE AL VERO -

24
SCALA 1:200.





↑ - J

Angiolo Mazzoni

**Disegno per il progetto della stazione ferroviaria di Roma Termini,
veduta della facciata verso le mura Serviane**

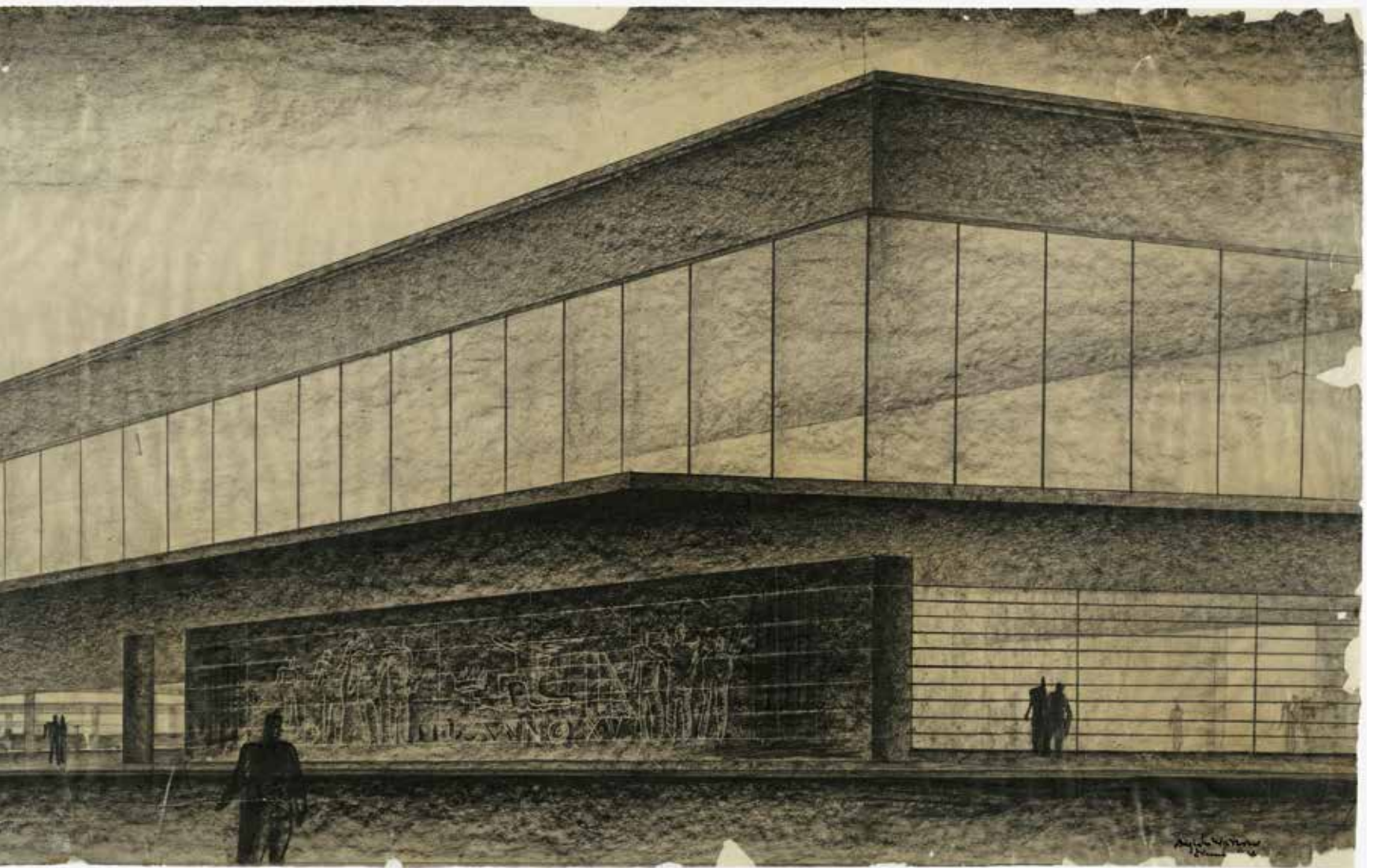
1936

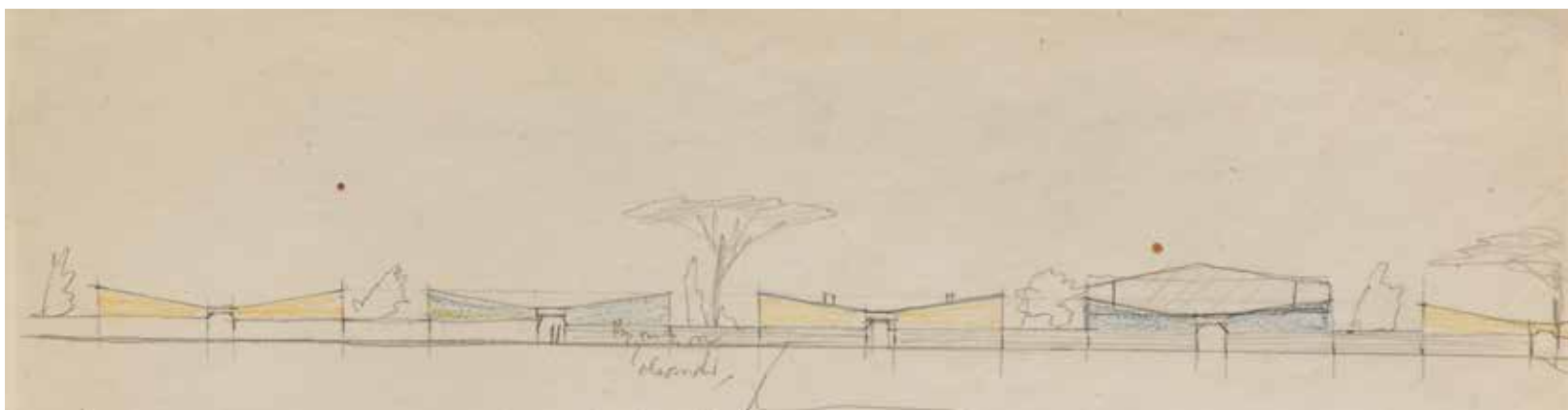
Archivio del '900, Fondo Angiolo Mazzoni, Rovereto

Matita nera su carta da lucido

Dall'Acqua Paola al Tuscolano
Archivo del '900
Mart - Museo di arte moderna
e contemporanea di Trento e Rovereto

From Acqua Paola to the Tuscolano District
The archive of 1900





↑ - K

Angiolo Mazzoni
**Il cantiere della stazione Termini a Roma:
costruzione del fianco laterale su via Giolitti**
1942 circa
Archivio del '900, Fondo Angiolo Mazzoni, Rovereto
Fotografia

↑ - L

Adalberto Libera
**Schizzo per il progetto di Unità d'abitazione orizzontale
Ina Casa al Tuscolano a Roma**
Mart, Archivio del '900, Carte Adalberto Libera
Matita e penna verde su carta, inizio degli anni '50 del XX secolo
Dettaglio

All'inizio del nuovo decennio la costruzione dei fabbricati laterali è in pieno svolgimento (K); ma il dopoguerra, che condurrà Mazzoni al processo di epurazione e alla partenza per la Colombia, condannerà all'oblio o quasi quanto da lui fatto per la stazione centrale della capitale.

1952. Adalberto Libera scrive della *Scala del quartiere residenziale*, pubblicato dall'INU in *Esperienze urbanistiche in Italia*. Durante la Seconda guerra mondiale l'architetto aveva cercato riparo nel suo paese di nascita, Villa Lagarina, vicino a Rovereto, e aveva iniziato qui a progettare la ricostruzione del paese. Roma era stata la città della sua formazione, luogo di residenza e di lavoro, e da Roma riparte la sua opera nel dopoguerra come dirigente dell'Ufficio progetti dell'Ina Casa. È di quei primi anni '50 la proposta della *Unità d'abitazione orizzontale* (L) per il quartiere Ina Casa al Tuscolano, unità definita dall'autore come "massima dimensione edilizia, minima dimensione urbanistica". L'Archivio del '900 conserva alcuni schizzi di questo progetto, ma anche due reportage fotografici dell'isolato realizzato, uno di Oscar Savio – che lo documentò intorno al 1954 – l'altro, commissionato a Gabriele Basilico nel 1988, per la mostra dedicata dal Mart a Libera: si inaugurava proprio allora una stagione di valorizzazione degli architetti trentini, che dà ancora oggi i suoi frutti.

central station was the most important of his professional life, as testified by the thousands of preparatory drawings, photographs, but also notes, reports, correspondence and press clippings in the archives. After countless proposals, in February 1937 a solution of a functional kind was chosen for Termini, consisting of a low building with many glass windows (J); but later Mazzoni was forced to design a more classical frontal body characterised by an imposing monumentality. At the start of the new decade, construction of the side buildings was in full swing (K); but the post-war period, during which Mazzoni was caught up in the purges and moved to Colombia, was to condemn to oblivion all or almost all that he had done for the capital's central station.

1952. Adalberto Libera wrote about the *Scala del quartiere residenziale*, published by INU in *Esperienze urbanistiche in Italia*. During World War II this architect had sought shelter in his place of birth, Villa Lagarina, near Rovereto, and there had begun to plan the reconstruction of the country. Rome had been the city where he had trained, lived and worked, and it was in Rome that he started to work again after the war as manager of the INA Casa Project Office. And it was in the early 1950s that the idea of a Horizontal Housing Unit (L) was developed for Ina Casa in the Tuscolano district, a unit defined by its author as "maximum building dimension, minimum urban dimension". The Archivio del '900 preserves some sketches for this project, but also two photographic reports of the block that had been built, one by Oscar Savio – who documented it around 1954 – the other, commissioned to Gabriele Basilico in 1988, for the exhibition dedicated by the Mart at Libera: it was at that time that Trentino architects began to be recognised and that period still bears fruit today.

1- I fondi dell'Archivio del '900 sono presentati sul sito del museo all'indirizzo <http://www.mart.trento.it/fondi>. Ogni fondo ordinato è corredato da opportuni strumenti per la ricerca, che lo rendono accessibile all'utenza. Molte informazioni confluiscono nel sistema informativo degli archivi, il CIM (<http://cim.mart.tn.it/cim/home.do>) che accoglie anche riproduzioni digitali di fotografie, carteggi, ritagli stampa, scritti, elaborati grafici.

2- Il progetto di Sottsass, di cui si conservano 30 elaborati, viene scartato dalla giuria, mentre risultano vincitori i progetti di Duilio Torres, di Oscar Prati e di Carlo Enrico Rava con Mario Cavallè. Di quest'ultimo progetto sono conservate nel fondo di Figini e Pollini diverse riproduzioni fotografiche.

3- Di alcuni di questi progetti le collezioni del Mart conservano modelli, commissionati dal museo stesso a giovani architetti in occasione delle esposizioni allestite a cavallo fra gli anni '80 e gli anni '90 del XX secolo: a questi modelli l'Archivio del '900 ha dedicato una mostra nel 2018, intitolata "Rappresentare l'architettura. Modelli fra storia e valorizzazione". <http://www.mart.trento.it/focusarchitettura>

4- Il Mart ha accolto nel tempo una cerchia più allargata di fondi documentari di vari esponenti del razionalismo italiano e dell'architettura fra le due guerre, da Gaetano Ciocca a Francesco Mansutti e Gino Miozzo, così come, in anni recenti, quello di Narducci, un collega di Angiolo Mazzoni, anch'egli assunto dal Ministero delle Comunicazioni.

1- The collections of the Archivio del '900 are presented on the museum's website at <http://www.mart.trento.it/fondi>. Each structured collection is accompanied by the appropriate search tools, which make it accessible to users. A great deal of information is included in the archives' information system, the CIM (<http://cim.mart.tn.it/cim/home.do>), which also includes digital reproductions of photographs, correspondence, press clippings, writings and preparatory drawings.

2- Sottsass's project, for which there are 30 drawings, was discarded by the jury, while competition was won by projects by Duilio Torres, Oscar Prati and Carlo Enrico Rava with Mario Cavallè. Several photographic reproductions of the latter project are kept in the Figini and Pollini collection.

3- For some of these projects the Mart collections retain the models, commissioned by the museum itself to young architects for the exhibitions held between the 1980s and 1990s (of the 20th century); in 2018 the Archivio del '900 dedicated an exhibition to these models, entitled "Representing architecture. Models between history and enhancement". <http://www.mart.trento.it/focusarchitettura>

4- Over time, the Mart (has) broadened its range of documentary collections to include a number of representatives of Italian rationalism and architecture between the two wars, from Gaetano Ciocca to Francesco Mansutti and Gino Miozzo, and, in recent years, Narducci, a colleague of Angiolo Mazzoni, also hired by the Ministry of Communications.

Paola Pettenella

Responsabile settore Archivi storici del Mart -
Museo di arte moderna e contemporanea di
Trento e Rovereto

Head of the Historical Archives of the Mart -
Museo di arte moderna e contemporanea di
Trento e Rovereto

Francesco Saverio Aymonino

GLI ARCHIVI DI ARCHITETTURA E LE AZIENDE DI STATO



↑ - A

Mario Ridolfi, Mario Fagiolo

Ufficio Postale in piazza Bologna

Roma, 1933-35

Archivio Storico Poste Italiane

ARCHITECTURE ARCHIVES AND STATE-OWNED COMPANIES

Il tema degli archivi di architettura è strettamente connesso alla conservazione e fruizione dei materiali prodotti dagli architetti nell'esercizio della loro specifica disciplina. Una disciplina che nel '400 definisce la sua strumentazione ad iniziare da uno dei suoi principali protagonisti: Leon Battista Alberti.

Nel suo *De re aedificatoria* Leon Battista Alberti evidenzia, per la prima volta, l'importanza del *progetto* e quindi della rappresentazione dell'idea quale strumento essenziale del lavoro dell'architetto. Il processo di progettazione dell'opera di architettura, dall'elaborazione dell'idea alla sua definizione esecutiva, ancora oggi trova il suo strumento peculiare nella rappresentazione visiva dell'idea progettuale.

Resta infatti presupposto imprescindibile e qualificante della disciplina architettonica, nonché supporto necessario nel processo di ideazione e progettazione, la rappresentazione di quella che sarà l'opera finita attraverso gli strumenti del disegno e del modello in scala. Strumenti evoluti nel tempo fino a diventare sistemi complessi di comunicazione del progetto che, a partire dal semplice disegno bidimensionale, può avvalersi di modelli tridimensionali, immagini fotorealistiche, video, visualizzazioni grafiche e finanche di fruizioni virtuali immersive permesse dalla cosiddetta Realtà Aumentata. Succede così che la rappresentazione del progetto diventa essa stessa progetto e, in taluni casi, vera e propria opera d'arte.

Per questo motivo reperire, catalogare, ma soprattutto rendere disponibili alla comunità professionale e al pubblico in generale i materiali prodotti dagli architetti nei diversi ambiti di operatività – dai concorsi di architettura ai progetti di opere realizzate e non – permette sia la ricostruzione delle vicende storiche e dei contesti culturali in cui le opere sono state concepite, sia il rafforzamento di quella cultura del progetto necessaria ad affrontare le molteplici sfide del presente.

In tal senso, oltre alle rappresentazioni progettuali, costituiscono oggetto di interesse anche gli elaborati e i documenti legati alla realizzazione e alla messa in opera del progetto, dalla documentazione urbanistica e amministrativa alla documentazione di cantiere, dai contratti alla corrispondenza tra il progettista e i soggetti a vario titolo coinvolti nella realizzazione, fino alla documentazione delle tecnologie e delle tecniche costruttive utilizzate. E proprio nell'ottica di documentare lo sviluppo dell'architettura in Italia, un ruolo di primaria importanza assumono i progetti delle grandi aziende di Stato impegnate nella crescita economica e sociale del paese: IRI, ENI, ENEL, ANAS ma soprattutto Poste Italiane e Ferrovie dello Stato, sono state le protagoniste dell'infrastrutturazione del territorio nazionale che ha promosso di conseguenza gli scambi commerciali, la mobilità territoriale, l'alfabetizzazione e in generale la crescita culturale del paese.

Nei loro archivi storici è custodito un patrimonio di testimonianze straordinarie di tutto questo: fotografie, filmati, macchinari e tecnologie, un'immensa documentazione dei progetti e delle realizzazioni edilizie e infrastrutturali che racconta della sapienza tecnica e costruttiva degli italiani.

The subject of architecture archives is closely linked to the conservation and use of materials produced by architects in their specific practice. In the 15th century, Leon Battista Alberti, a leading figure in this field, was the first to describe the instruments of architecture.

In his *De re aedificatoria*, Leon Battista Alberti highlighted, for the first time, the importance of the *project* and therefore of the representation of an idea as an essential instrument of the architect's work. Designing an architectural work, from the elaboration of the concept to its executive definition, still today cannot do without the visual representation of the design idea.

In fact, the representation of the finished work through tools like drawing and scale models remains an essential and qualifying condition as well as a necessary support in the design and planning process. Tools have evolved over time. These days, they are complex systems of project communication. Starting from simple two-dimensional drawings, they can create three-dimensional models, photorealistic images, videos, graphic visualizations and even immersive virtual applications thanks to the so-called Augmented Reality. In this way, the representation of the *project* becomes a project in itself and, in some cases, a real work of art.

This is why finding, cataloguing and, above all, making the materials produced by architects at the disposal of the professional community and to the general public – from architectural contests to projects for works that have or have not been completed – is so important. These operations allow reconstructing the historical events and cultural context in which the works have been conceived, while strengthening the culture of design to address the many challenges of the contemporary world.

In this respect, not only project representations but also drawings and documents relating to the realization and implementation of a project are as important. They range from town planning and administrative records to building site records, from contracts to exchanges of letters between the designer and the various parties involved in the realization, up to the documentation of the technologies and construction techniques employed. In order to document the development of architecture in Italy, the projects of large state-owned companies promoting the country's economic and social growth play a key role: IRI, ENI, ENEL, ANAS and, above all, Poste Italiane and Ferrovie dello Stato. They have been key players in shaping the national infrastructure, which consequently promoted trade, geographical mobility, literacy and, broadly speaking, the country's cultural growth.

Their historical archives contain a wealth of extraordinary testimonies: photographs, films, machinery and technology, an immense amount of papers about building and infrastructure projects that illustrate the technical and construction skills of Italians.



Napoli - Ingresso nuovo Palazzo delle Poste

↑ - B

Giuseppe Vaccaro, Gino Franzini
Palazzo delle Poste di Napoli
1933-36
Archivio Storico Poste Italiane



Partendo dalla ricerca dei progetti degli uffici postali più famosi e già oggetto di pubblicazioni, anche di grande diffusione, si può scoprire ad esempio come Poste e Ferrovie, una volta unite nel Ministero delle Comunicazioni (1924), abbiano elaborato nel tempo non soltanto dei progetti di grande architettura ma anche una strategia articolata gerarchicamente di progetti, che dai grandi edifici dei capoluoghi discende fino ai piccoli interventi nei centri urbani minori.

Negli archivi delle due aziende sono custoditi sia i progetti di architetti come Vaccaro, Libera, De Renzi, Ridolfi, Quaroni, Mazzoni, sia i progetti elaborati dai propri uffici tecnici (da ricordare l'ufficio 5° "Costruzioni Edilizie e Stradali" del Ministero delle Comunicazioni e successivamente l'ufficio 5 bis condotto da Angiolo Mazzoni e la Sezione 15[^] guidata da Roberto Narducci) o affidati a progettisti meno noti, a testimonianza della grande attenzione dedicata alla qualità e all'efficienza nella programmazione degli interventi architettonici.

Allo stesso modo gli archivi di quelle che furono le grandi aziende di Stato restituiscono un patrimonio di progetti destinati a promuovere lo sviluppo della società sia attraverso la realizzazione di architetture industriali e di servizio, sia attraverso la realizzazione di spazi dedicati al tempo libero, alla salute e agli aspetti sociali della vita dei cittadini, quali colonie estive e invernali, edifici per il dopolavoro e lo sport, piazze e parchi.

L'impegno della Casa dell'Architettura di Roma nella promozione, in ogni aspetto e con tutti i mezzi, della cultura del progetto, passa anche attraverso la conoscenza della sua storia e delle realizzazioni che hanno tenuto alta la reputazione dell'architettura italiana nel mondo. Non soltanto dei monumenti della storia antica, ma anche delle architetture della nostra storia recente. Storia che trova nei materiali di archivio la sua principale fonte di conoscenza.

Formare gli architetti alla cultura del progetto, avvicinando al contempo all'architettura i cittadini, gli utenti, i committenti, è il compito che si è dato la Casa dell'Architettura con il duplice obiettivo di ridefinire e rafforzare il ruolo dell'architetto nel contesto culturale e operativo attuale, e di diffondere attraverso tutti i mezzi e canali di comunicazione disponibili quella cultura della qualità architettonica che resta condizione indispensabile per uno sviluppo sostenibile, la salvaguardia e la valorizzazione del territorio e dell'ambiente costruito.

A case in point is the most famous post office projects (already published, also in the mainstream press). Here, we see, for instance, how Poste and Ferrovie, once under the Ministry of Communications (1924), have developed not only great architecture projects but also a hierarchically structured strategy of projects ranging from large buildings in town capitals down to minor interventions in smaller towns.

The archives of both companies retain the projects of architects like Vaccaro, Libera, De Renzi, Ridolfi, Quaroni, Mazzoni, and the projects drawn up by their own technical offices. In this regard, it is worth recalling office 5 "Building and Road Construction" of the Ministry of Communications and later office 5 bis led by Angiolo Mazzoni and Section 15[^] led by Roberto Narducci. Archives also include projects entrusted to less famous designers, testifying to the great attention paid to the quality and efficiency of architectural planning.

Similarly, the archives of the former large state-owned companies return a wealth of projects designed to promote the development of society through both the creation of industrial and service architectures and spaces dedicated to leisure, health and social life, such as Summer and Winter camps, buildings for recreation and sport, squares and parks.

Casa dell'Architettura di Roma's commitment to promote the culture of design, in every aspect and by every means, is also based on a knowledge of its history and of the projects that have kept the reputation of Italian architecture high all over the world. Not only monuments from ancient history, but also the architecture of our recent past. This history finds its main source of knowledge in archive materials.

Training architects on the culture of design, while bringing citizens, users and clients closer to architecture, is the task that Casa dell'Architettura has set for itself. Its twofold objective is to redefine and strengthen the role of architects in the current cultural and operational context, while spreading, through every available means and communication channels, a culture of architectural quality that remains an indispensable condition for sustainable development, safeguarding and enhancing the environment and its buildings.

Francesco Saverio Aymonino
Architetto, Membro della Commissione Cultura
Casa dell'Architettura

Architect,
Member of Scientific Committee,
Casa dell'Architettura

Redazione AR MAGAZINE

FERROVIE DELLO STATO

Un grande patrimonio storico documentario Archivio della Fondazione FS Italiane

La Fondazione FS gestisce oggi circa 600 km di linee ferroviarie. Dal 2014 dieci linee, ormai escluse dal servizio di trasporto pubblico locale, sono state individuate per entrare a far parte di un vero e proprio “museo dinamico”: la *Ferrovia del Lago*, la *Ferrovia Val d'Orcia*, la *Ferrovia del Parco*, la *Ferrovia dei Templi*. A queste si sono aggiunte dal 2015 al 2018 altre linee: la *Ferrovia della Valsesia*, la *Ferrovia del Tanaro (Ceva-Ormea)*, *Avellino - Rocchetta Sant'Antonio*, *Benevento - Bosco Redole*, *Gemona del Friuli - Sacile*, *Ferrovia del Monferrato (Asti - Castagnole delle Lanze - Nizza Monferrato)*. Il grande progetto della Fondazione *Binari senza tempo* vuole mettere in evidenza proprio questo grande patrimonio, parte integrante della storia italiana.

Sulla stessa tematica che punta sulla valorizzazione del patrimonio, FS ha lanciato il *Parco dei rotabili storici*, un parco operativo costituito da 343 rotabili storici, di cui 159 sono operativi. Le Ferrovie dello Stato puntano quindi ad efficientare culturalmente le immense risorse che hanno costruito e continuano a costruire in modo virtuoso la struttura portante del nostro paese, promuovendo progetti e musei dinamici. È il caso del *Museo nazionale ferroviario di Pietrarsa*, allestito dopo accurati interventi di restauro conservativo all'interno di uno dei più importanti complessi di archeologia industriale italiana: il *Reale Opificio Meccanico, Pirotecnico e per le Locomotive* fondato nel 1840 da Ferdinando II di Borbone. Si tratta di una sede espositiva unica nel panorama nazionale, uno dei più importanti musei ferroviari d'Europa insieme a York, Mulhouse, Monaco di Baviera, Lucerna.

FERROVIE DELLO STATO

A great historical documentary heritage

Today, the Fondazione FS operates about 600 km of railway lines. From 2014, ten lines, no longer used for the local public transport service, have been identified to become part of a real “dynamic museum”: the *Ferrovia del Lago*, the *Ferrovia Val d'Orcia*, the *Ferrovia del Parco*, the *Ferrovia dei Templi*. In 2015-2018, other lines were added: the *Ferrovia della Valsesia*, *Ferrovia del Tanaro (Ceva-Ormea)*, *Avellino - Rocchetta Sant'Antonio*, *Benevento - Bosco Redole*, *Gemona del Friuli - Sacile*, *Ferrovia del Monferrato (Asti - Castagnole delle Lanze - Nizza Monferrato)*. The great project of the Foundation *Binari Senza Tempo* aims at highlighting this great heritage, an integral part of Italian history.

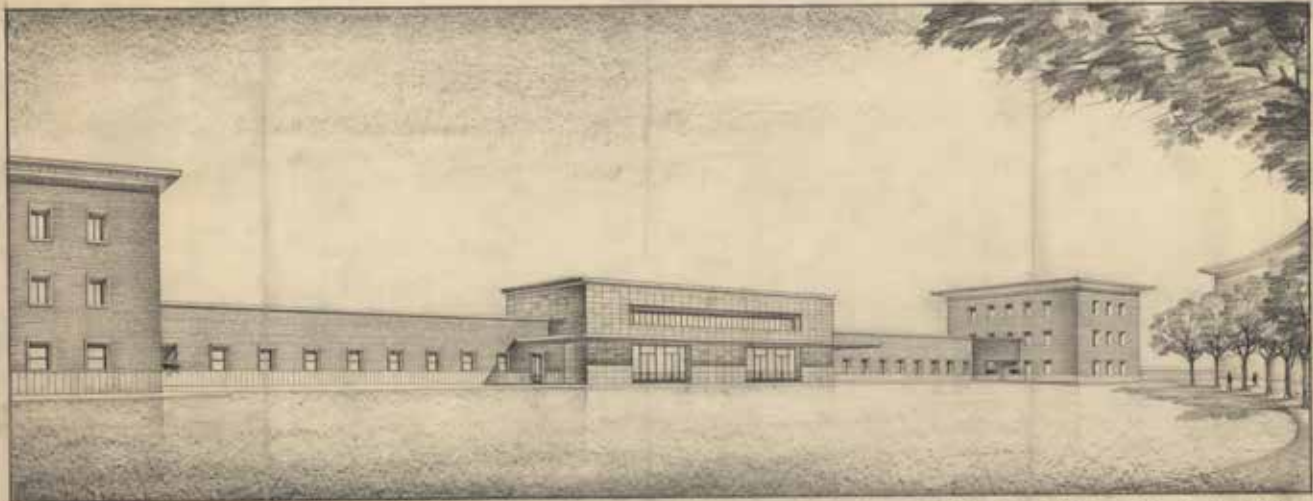
On the same theme of heritage enhancement, FS has launched the *Parco dei rotabili storici* (Historic Rolling Stock Park), an operational park consisting of 343 historic rolling stock, of which 159 currently in operation. The Ferrovie dello Stato (State Railways), therefore, aim at turning the immense resources that have built and continue to build our country's backbone more culturally efficient, by promoting dynamic projects and museums. An example is the *National Railway Museum of Pietrarsa*, set up after a careful conservative restoration in one of the most important Italian industrial archaeology sites: the *Reale Opificio Meccanico, Pirotecnico e per le Locomotive*, founded in 1840 by Ferdinando II of Bourbon. It is a unique exhibition venue on the national scene, one of the most important railway museums in Europe along with York, Mulhouse, Munich,

→ - A / B

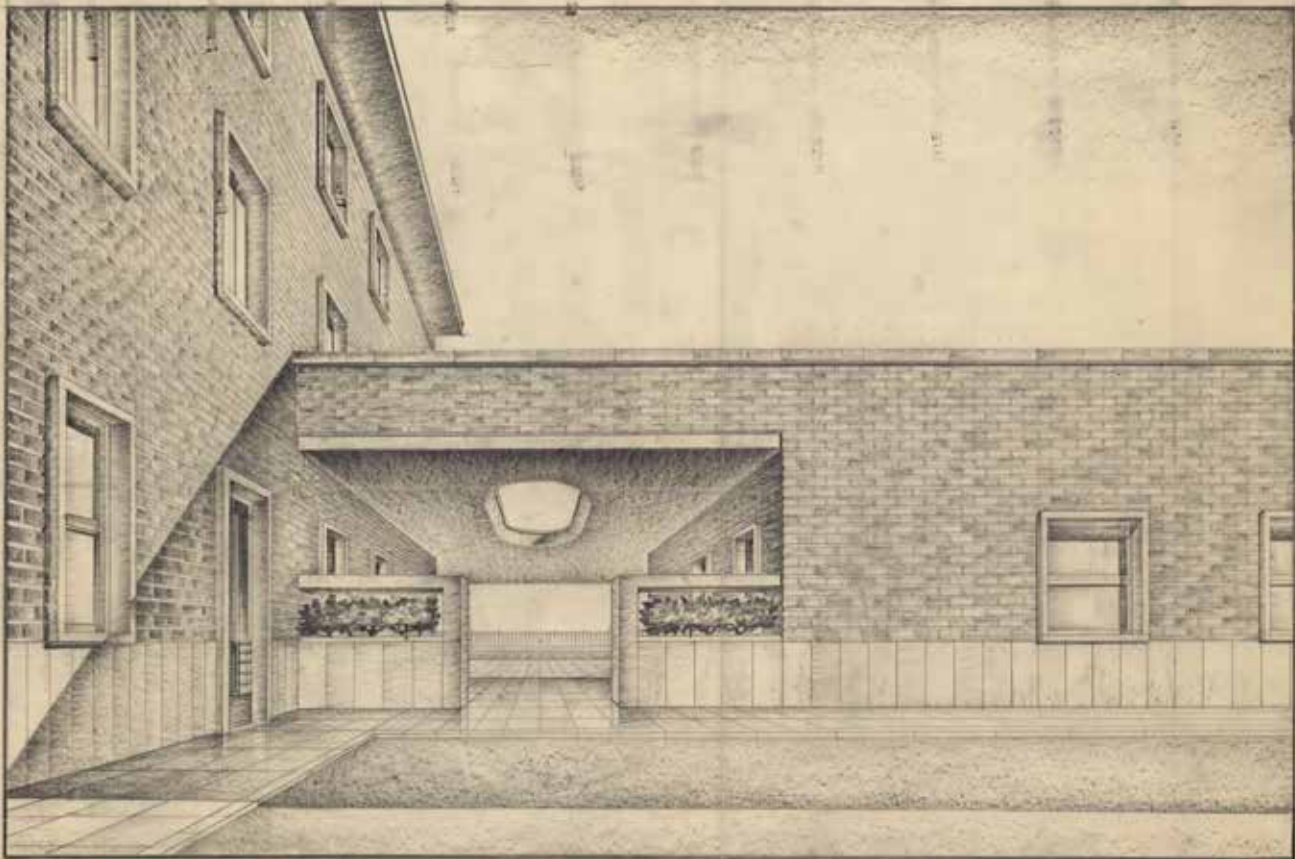
Roberto Narducci
Fabbricato viaggiatori di Faenza
1945-47

Fondo Roberto Narducci - Archivio Fondazione FS Italiane

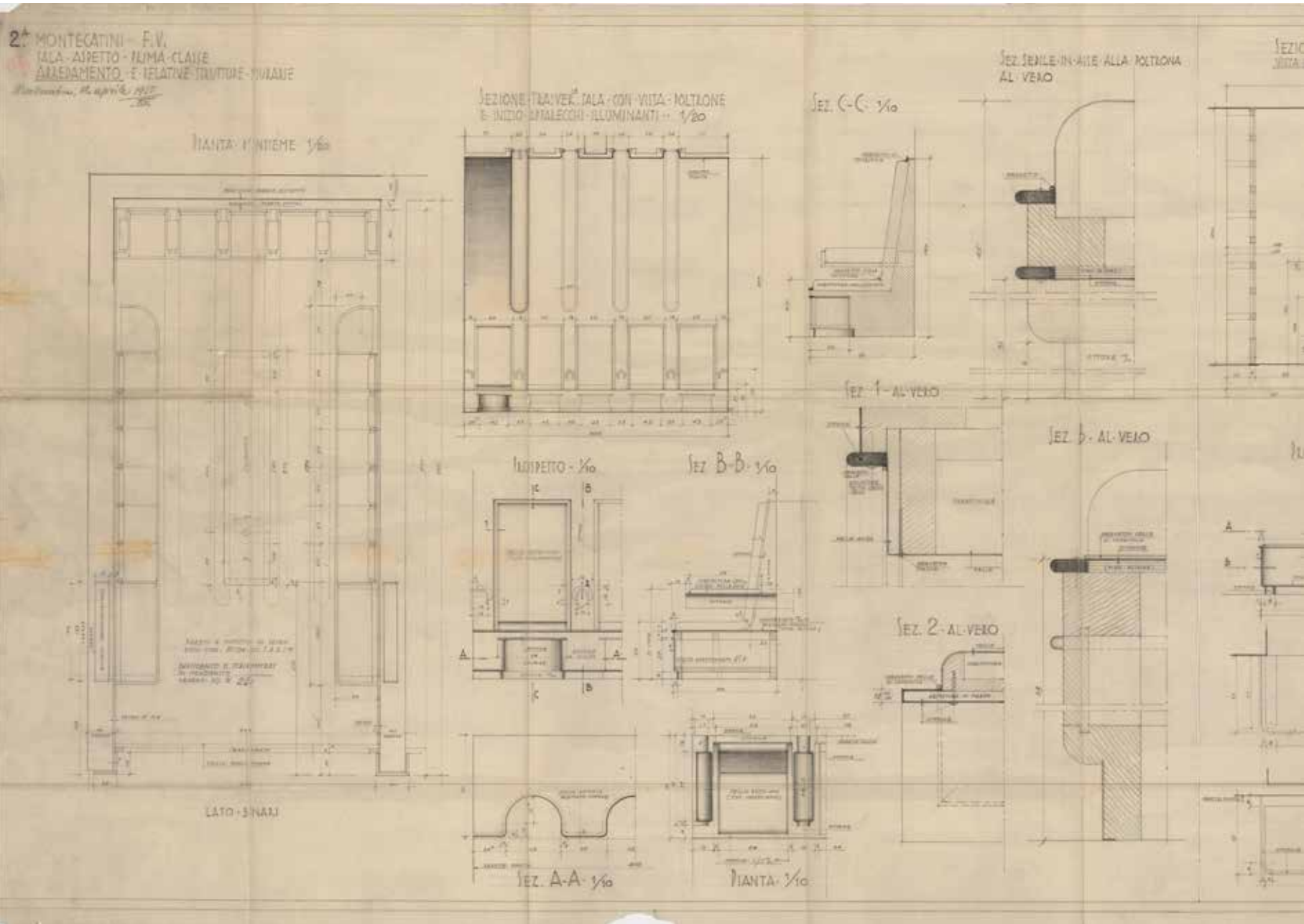
Prospettiva, Particolare prospettico



NUOVO FABBRICATO VIAGGIATORI DELLA STAZIONE DI FAENZA



PARTICOLARE PROSPETTICO DEL NUOVO FABBRICATO VIAGGIATORI DELLA STAZIONE DI FAENZA



↑ - C

Angiolo Mazzoni
Stazione di Montecatini
1937

Fondo Angiolo Mazzoni - Archivio Fondazione FS Italiane

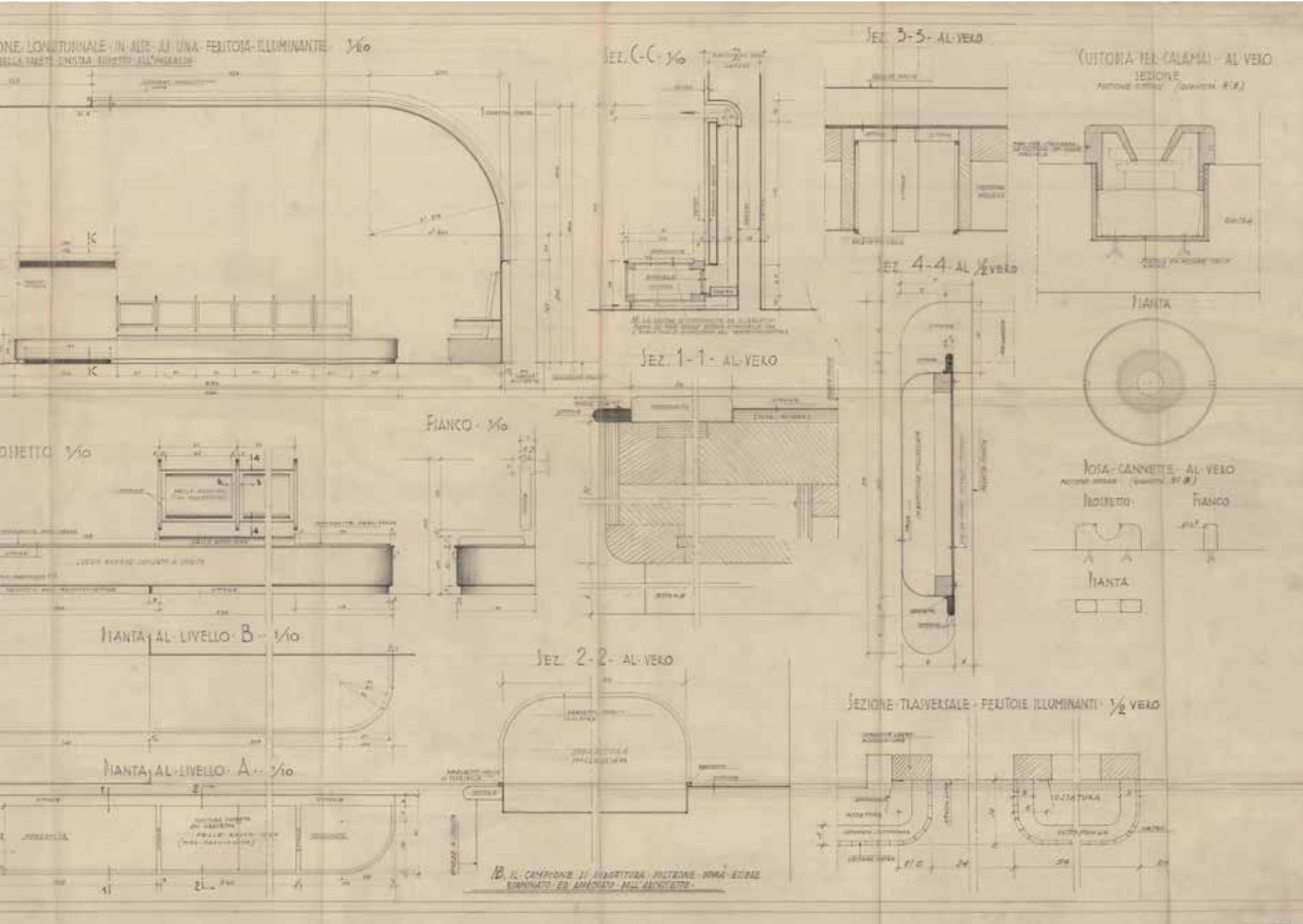
Arredamento

Ferrovie dello Stato

Un grande patrimonio storico documentario
Archivio della Fondazione FS Italiane

Ferrovie dello Stato

A great historical documentary heritage



Tra il mare e il Vesuvio, con una spettacolare vista sul Golfo di Napoli, il museo si sviluppa su un'area di trentaseimila metri quadrati, di cui quattordicimila coperti.

Anche la valorizzazione della biblioteca e degli archivi della Fondazione FS rientra in questo meccanismo che mira a mettere al centro la storia del nostro patrimonio culturale. Difatti gli archivi storici e la biblioteca FS custodiscono un ricchissimo patrimonio di disegni, raccolte librerie, fotografie e filmati. La biblioteca è tra le principali raccolte di testi in materia di trasporto ferroviario – fonte di primaria importanza per lo studio dell'evoluzione economica e sociale italiana degli ultimi centocinquanta anni – e dispone di circa 40.000 volumi catalogati e dell'intera collezione degli Orari ferroviari dal 1899. Gli *Archivi della Fondazione* conservano documentazione sulla costruzione delle linee e delle grandi opere ferroviarie, con progetti e disegni dei fabbricati di stazione e oltre 7.000 rotoli di disegni tecnici di treni d'epoca. Nello specifico, l'archivio comprende: 13.000 faldoni di documentazione su linee ed opere ferroviarie; 10.000 disegni di fabbricati di stazione.

Lucerne. Between the sea and Vesuvius, with a spectacular view of the Gulf of Naples, the museum covers an area of thirty-six thousand square meters, fourteen-thousand of which are indoor.

The enhancement of the library and archives of the Fondazione FS is also part of this strategy, which seeks to focus on the history of our cultural heritage. In fact, the historical archives and the FS library contain a vast collection of drawings, book collections, photographs and films. The library is one of the main collections of texts on rail transport - a source of primary importance for the study of the economic and social evolution of the last 150 years - and has about 40,000 catalogued volumes and the entire collection of railway timetables since 1899. The Foundation's Archives preserve documentation on the construction of lines and major railway works, with projects and drawings of train station buildings and over 7,000 rolls of technical drawings of vintage trains. More specifically, the archive includes: 13,000 files on railway lines and works; 10,000 drawings of train station buildings.



↑ - D

Angiolo Mazzoni

Stazione di Reggio Emilia

1934

Fondo Angiolo Mazzoni - Archivio Fondazione FS Italiana

Prospetto

Ferrovie dello Stato

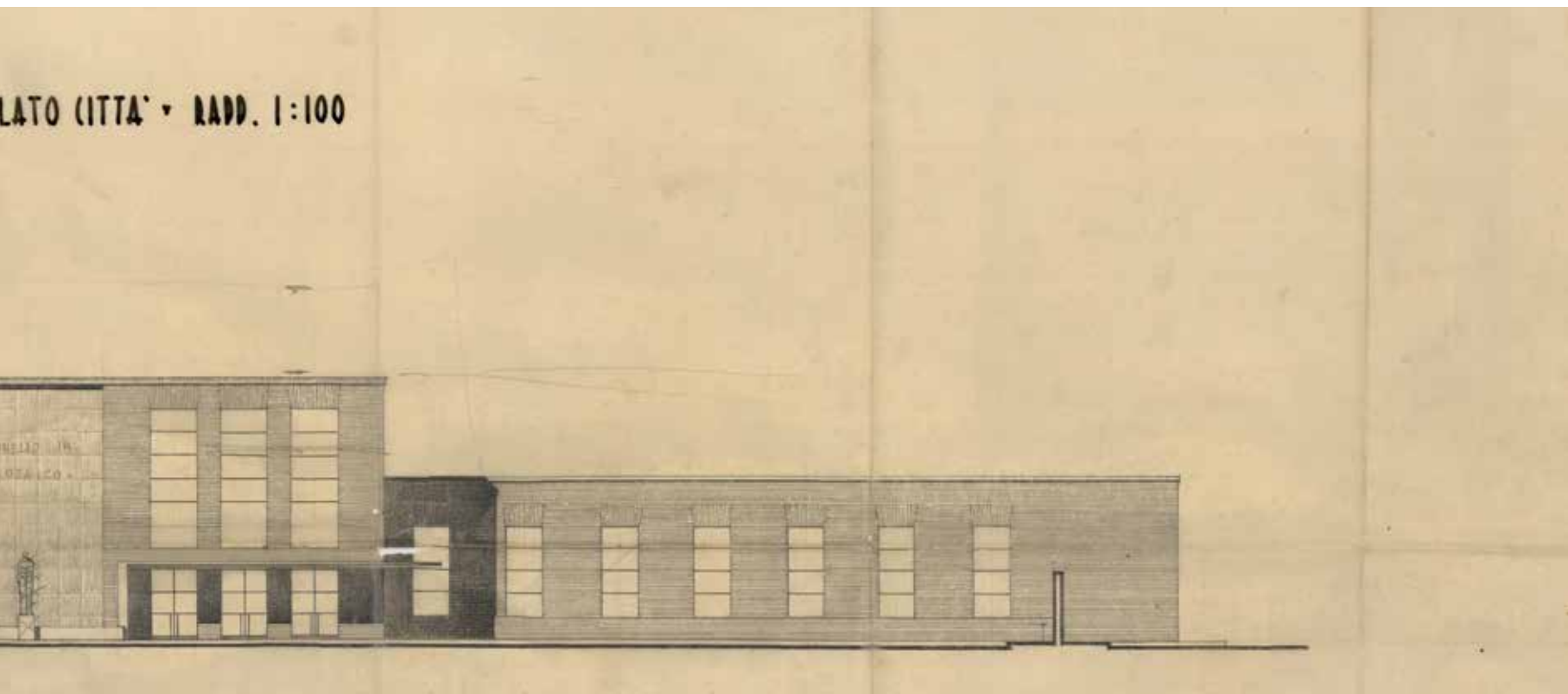
Un grande patrimonio storico documentario
Archivio della Fondazione FS Italiane

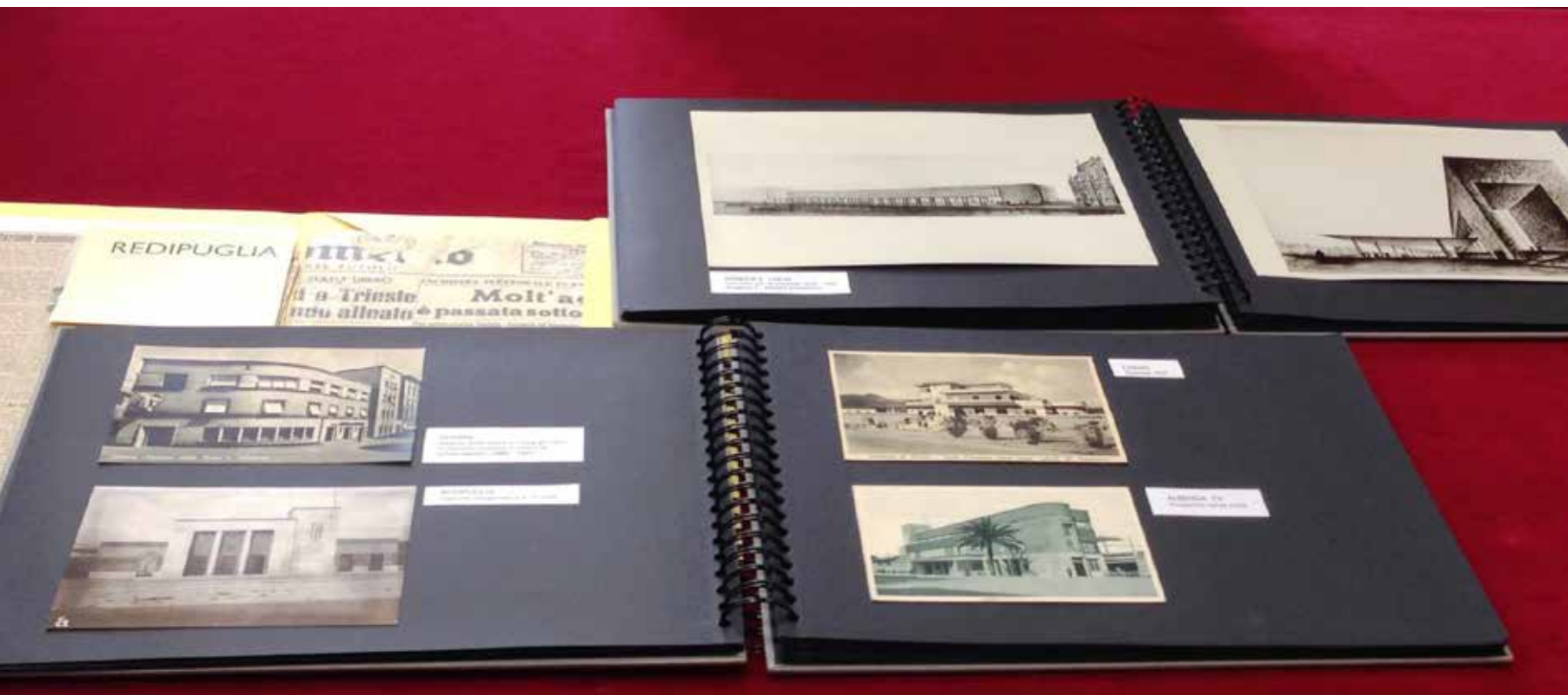
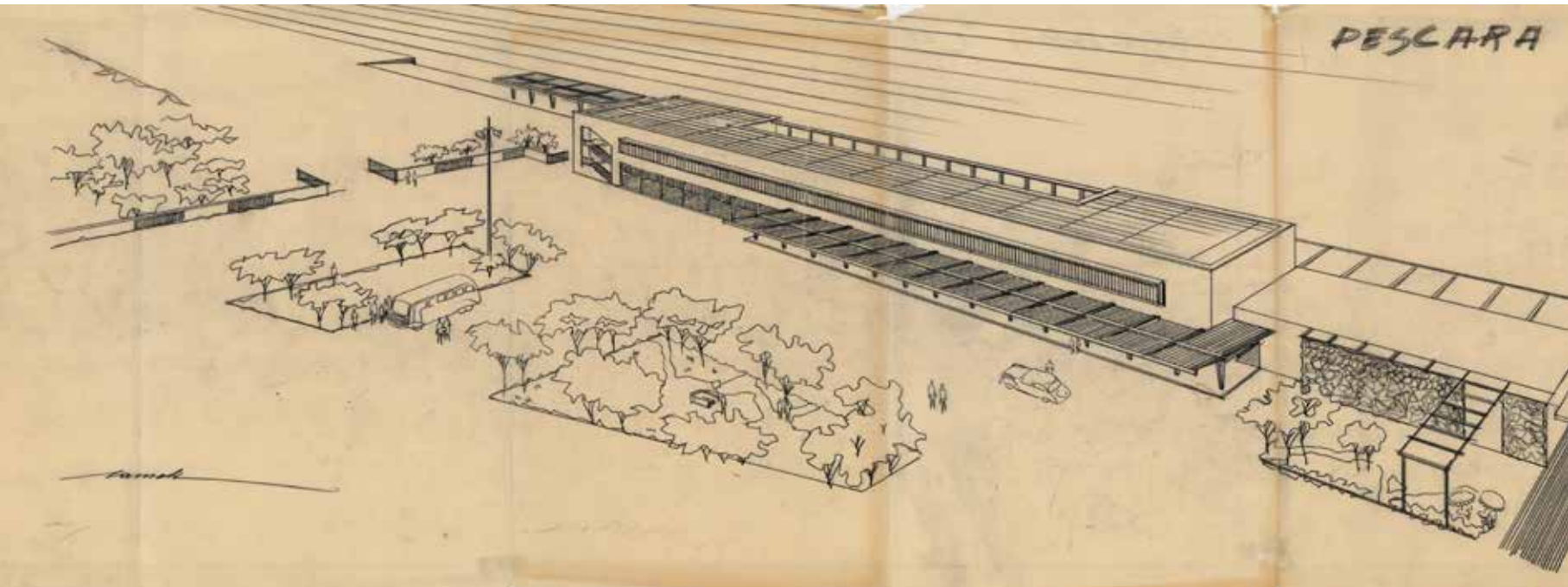
Ferrovie dello Stato

A great historical documentary heritage

A questo patrimonio si aggiunge *l'Archivio Audiovisivi* che contiene circa 500.000 immagini tra lastre in vetro, negativi, diapositive, stampe e file digitali, sequenze in bianco e nero e a colori. Assai vasta è la dotazione cinematografica (ri-versata su supporti magnetici e in formato elettronico) e la collezione di circa 5.000 tra video, filmati e girati che raccontano la storia delle strade ferrate dal dopoguerra a oggi. Arriviamo quindi all'*Archivio Architettura* – coordinato da Ernesto Petrucci, responsabile della Biblioteca e degli Archivi della Fondazione FS Italiane – che comprende le tavole di progetto delle stazioni ferroviarie, con circa 700 progetti. Si tratta dei disegni elaborati dagli Uffici di progettazione FS dal 1930 al 1986 ai quali si aggiungono disegni di fabbricati alloggi, colonie e altri edifici ferroviari. La documentazione proviene dagli Uffici del *Servizio Lavori e Costruzioni FS*, con una consistenza di 15.000 disegni e 600 fotografie. Numerosi sono i fondi catalogati per autore, tra cui: Narducci (*Progetti e studi 1917-51, Donazione 1917-2015*); Mazzoni (*Progetti e studi 1934-43*); Perilli (*Progetti e studi 1939-60*).

In addition to this heritage, the Audiovisual Archive holds approximately 500,000 images including glass plates, negatives, slides, prints and digital files, black and white and color sequences. There is a vast number of films (transferred onto magnetic media and in electronic format) and a collection of about 5,000 videos, films and shots about the history of railways from the post-war period to the present day. Finally, the Architecture Archive – coordinated by Ernesto Petrucci, head of the Library and Archives of the Fondazione FS italiane – includes the project tables of railway stations, with about 700 projects. These are the drawings prepared by the FS Design Offices from 1930 to 1986, supplemented by drawings of residential buildings, colonies and other railway buildings. The documentation comes from the *Servizio Lavori e Costruzioni FS* (FS Offices for Works and Construction Service), and consists of 15,000 drawings and 600 photographs. There are numerous holdings catalogued by author, including: Narducci (Projects and studies 1917-51, Donation 1917-2015); Mazzoni (Projects and studies 1934-43); Perilli (Projects and studies 1939-60).





↑ - E
 Corrado Cameli
Progetto per la stazione di Pescara centrale
 1952
 Fondo Gruppo Architettura - Archivio Fondazione FS Italiane



↑ - F
L'Archivio Architettura
 Donazione Narducci - Archivio Fondazione FS Italiane
 Fotografia

Ferrovie dello Stato

Un grande patrimonio storico documentario
Archivio della Fondazione FS Italiane

Ferrovie dello Stato

A great historical documentary heritage



Le altre raccolte comprendono: Gruppo Architettura (1930-72); Progettisti esterni (1938-59); Roma Termini (1938-68); Disegni di stazioni; Disegni di fabbricati industriali. Scendendo nel dettaglio dell'Archivio Architettura, oltre 100 progetti documentano la grande attività di Roberto Narducci ed emerge il suo lavoro di razionalizzazione dell'architettura ferroviaria italiana, come si evince ad esempio nelle piante per la stazione di Viareggio o nella stazione di Roma Ostiense. Il fondo Narducci ha circa 3.000 disegni e 600 fotografie. Storicamente molto importante è anche il fondo Angiolo Mazzoni con 1.000 disegni e 40 fotografie. Tra le stazioni di cui si conserva documentazione grafica sono comprese quelle di Brennero, Montecatini, Siena e Trento. I disegni documentano in questo caso la *progettazione integrale*, dalla morfologia architettonica dell'edificio ai dettagli tecnici (finiture, infissi, arredi). Il fondo Paolo Perilli, con 700 disegni e 15 fotografie, comprende tra gli altri i progetti per Roma Prenestina, Torino P.N., Venezia S.L., Caserta, Como e quelli la cui direzione è a lui riconducibile, come ad esempio le stazioni di Cerveteri - Ladispoli, Magliana (progetto non realizzato), Roma Mandrione (Roma Casilina, progetto di ampliamento), Settebagni, Benevento. Infine l'Archivio Storico del Servizio Lavori e Costruzioni FS – con circa 13.000 faldoni – conserva la documentazione relativa alle opere intraprese per la costruzione e la manutenzione degli impianti delle Ferrovie dello Stato. È presente anche documentazione sui Palazzi Postali Italiani con circa 400 faldoni ricchi di carteggi, contratti, relazioni, fotografie, perizie di spesa. Non mancano le opere commissionate agli artisti per la decorazione pittorica e scultorea degli edifici.

Un grande patrimonio storico documentario, quello della Fondazione FS Italiane, da salvaguardare e valorizzare per studiare e tramandare un fondamentale aspetto dell'evoluzione architettonica, economica e sociale italiana degli ultimi cinquant'anni, che ha consentito e consente oggi di procedere verso il futuro, nella costruzione virtuosa del nostro paese.

Sintesi della relazione di Ernesto Petrucci e Ilaria Pascale in occasione della Conferenza svoltasi alla Casa dell'Architettura di Roma il 13 marzo 2019.

Ernesto Petrucci Responsabile della Biblioteca e degli Archivi della Fondazione FS Italiane.

Ilaria Pascale Servizio Archivi, Editoria e Prodotti digitali Fondazione FS Italiane.

Other collections include: Architecture Group (1930-72); External designers (1938-59); Roma Termini (1938-68); Train station drawings; Drawings of industrial buildings. In the Architecture Archive, more than 100 projects document Roberto Narducci's great activity and his work to rationalize the Italian railway architecture. This can be seen, for example, in the plans for the Viareggio station or the Roma Ostiense station. The Narducci collection has about 3,000 drawings and 600 photographs. The Angiolo Mazzoni collection with 1,000 drawings and 40 photographs is also very important, from a historical point of view. A number of stations have been documented graphically, including Brennero, Montecatini, Siena and Trento. In this case, drawings show the *full design*, from the architectural morphology of the building to the technical details (finishes, fixtures, furnishings).

The Paolo Perilli fond, with 700 drawings and 15 photographs, includes among others the projects for Roma Prenestina, Torino P.N., Venezia S.L., Caserta, Como and other projects that he run, like the stations of Cerveteri - Ladispoli, Magliana (unrealized project), Roma Mandrione (Roma Casilina, expansion project), Settebagni, Benevento. Finally, the Historical Archive of the Servizio Lavori e Costruzioni FS (FS Works and Construction Service) - with about 13,000 folders - holds the documentation relating to the works undertaken for the construction and maintenance of the Ferrovie dello Stato installations. Documentation on the Italian Post Offices is also available, with approximately 400 folders full of correspondence, contracts, reports, photographs and expense reports. There are also works ordered from artists for the pictorial and sculptural decoration of buildings.

The Fondazione FS Italiane has a great historical and documentary heritage. This heritage must be safeguarded and enhanced in order to study and hand down a fundamental aspect of the Italian architectural, economic and social evolution of the last 150 years. It has allowed and still allows us to move towards the future, in the virtuous construction of our country.

Summary of Ernesto Petrucci's and Ilaria Pascale's report on the occasion of the Conference held at the Casa dell'Architettura in Rome on 13 March 2019.

Ernesto Petrucci Head of the Library and Archives of the Fondazione FS Italiane.

Ilaria Pascale Archives, Publishing and Digital Products Service, Fondazione FS Italiane.

Andrea Bentivegna e Antonio Schiavo

GRAND TOUR

Viaggio nella Roma immaginata

Immaginiamoci un 2019 alternativo come se qualcuno, inventata una macchina del tempo, fosse tornato nel passato e avesse cambiato qualcosa scombinando così il nostro presente e facendoci vivere in una Roma diversa, quella dei progetti rimasti solo sulla carta. Visitiamola allora – o almeno tentiamo – e per farlo immaginiamo di provenire da nord così come facevano i virtuosi del *Grand Tour*. Eccoci dunque – ancora in viaggio – giungere lungo l'autostrada all'altezza di Settebagni dove ci accoglie la sagoma sinuosa del Motel Agip che Ridolfi ha progettato nel 1968 come una sorta di simbolica *porta* per i viaggiatori. Lasciato alle spalle il Motel, continuiamo percorrendo la A1 che il Piano Regolatore del 1962 ha stabilito lambisse tangenzialmente il margine orientale della città piuttosto che circondarla a mo' di anello. A questo punto attraversiamo quella specie di *canyon* di architetture fantascientifiche che è chiamato SDO, Sistema Direzionale Orientale, progetto sorto proprio lungo quella direttrice come alternativa eccentrica al centro storico, un'idea che avrebbe rivoluzionato tutta la città, ispirata senza dubbio dall'analoga proposta di Vaccaro e Palpacelli che solo pochi anni prima avevano pubblicato qualcosa di simile. Del resto, per tutta la modernità si è tentato inutilmente, di volta in volta, di scardinare l'assetto di una città consolidata nei secoli. Ci provarono persino Haussmann, che immaginava un nuovo centro oltre Monte Mario, e Garibaldi che caldeggiava invece una faraonica deviazione del Tevere a oriente. Entrambe le idee erano volte alla conservazione di una certa immagine legata allo stato papalino, al fascino derivato dal lento ma continuo progredire dei secoli in una città ormai divenuta anacronistica ma per questo unica. Esattamente ciò che rilevò anche Charles Buls, borgomastro di Bruxelles, autore di *Estetica delle città*, che fu invitato a Roma nel 1903 dall'Associazione dei Cultori dell'Architettura.

GRAND TOUR

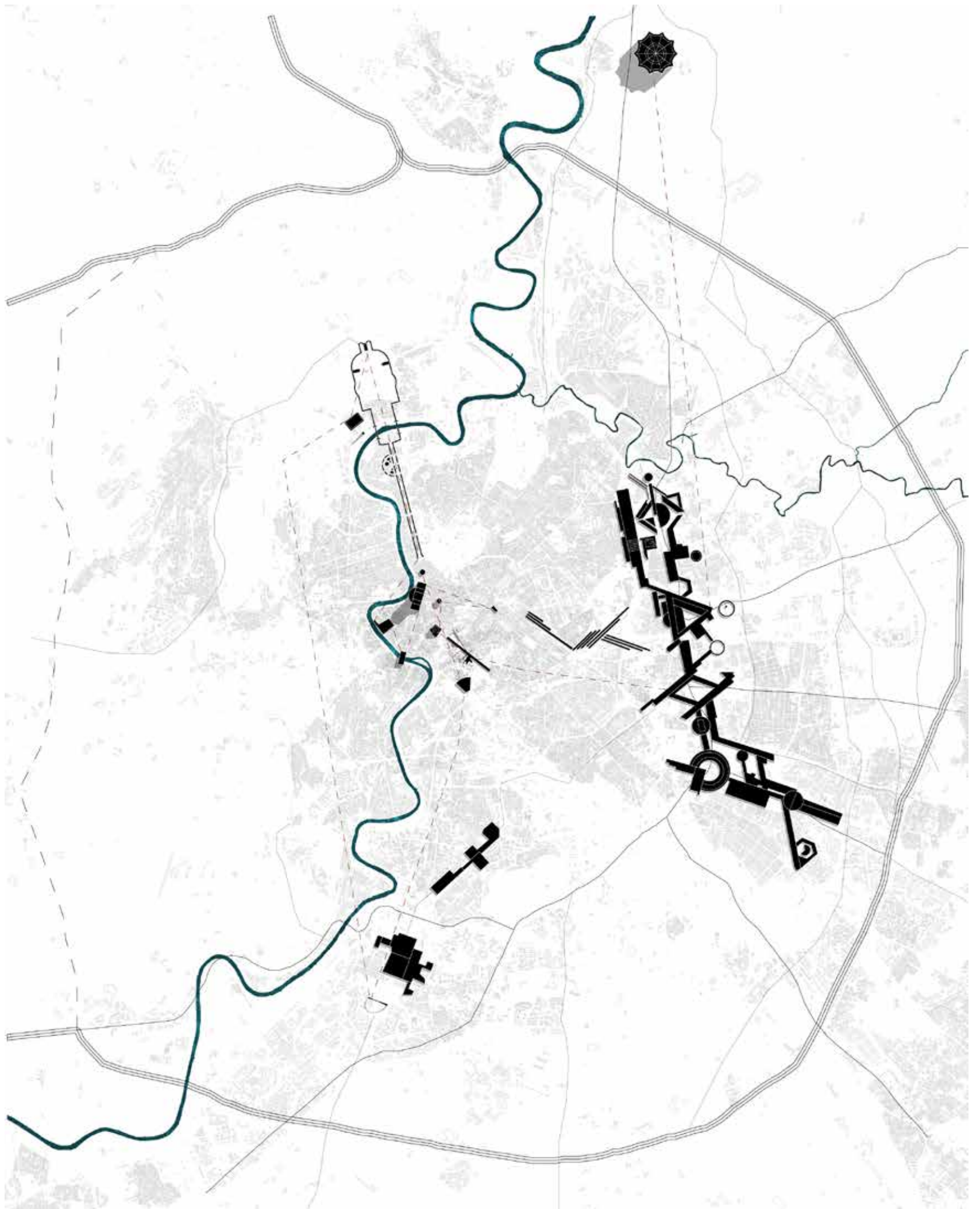
A journey through an imaginary Rome

Let us imagine an alternative 2019, as if someone had returned to the past following the invention of a time machine and changed something, thereby muddling up our present and allowing us to live in a different Rome, the city of the projects that have remained on paper. Let us visit this city, or at least try to, and in order to do this let us imagine arriving from the north, as did the "virtuosos" of the *Grand Tour*. So here we are – still travelling – as we move along the motorway where it reaches Settebagni where we are welcomed by the curvy shape of the Motel Agip that Ridolfi designed in 1968 as a sort of symbolic *gate* for travellers. Leaving the Motel behind us, we continue along the A1 that the 1962 City Plan established should cross the city's eastern borders rather than circle it like a ring road. At this point, we enter into that sort of science fiction architectural canyon called the SDO, Sistema Direzionale Orientale (Eastern Directional System), a project that was to be built along that route as an eccentric alternative to the historic centre, an idea that was to revolutionise the entire city, no doubt inspired by a similar proposal presented by Vaccaro and Palpacelli, who had published something similar just a few years earlier. On the other hand, on many occasions pointless attempts had been made to destroy the status of the city that had been consolidated over centuries. Even Haussmann, who imagined a new centre beyond Monte Mario had tried, as had Garibaldi who instead supported a pharaonic diversion to the East of the River Tiber. Both these ideas were aimed at preserving a certain image linked to the Papal State, to the charm that derived from the slow but continuous progress over the centuries of a city that had become anachronistic but unique for this very reason. This was exactly what the mayor of Brussels Charles Buls believed, the author of *Aesthetics of Cities*, who was invited to visit

→ - A

Margherita Erbani
Rome Revève
2019

Il percorso di una Roma immaginata





↑ - B

Franz Prati e Luciana Rattazi, con G. Bianchi, A. Zattera

La Torre dei Fori

1983

Proposta per la sistemazione di piazza Venezia a Roma

Ma riprendiamo il nostro viaggio per Roma e dirigiamoci verso il centro laddove sono custodite le sue vestigia millenarie. I Fori Imperiali sono stati, ironia della sorte, un laboratorio di sperimentazione ininterrotta a partire dallo storico concorso del Palazzo Littorio del 1934. Quello fu solo l'inizio, poi negli anni Ottanta si tornò a discutere del futuro di quell'area quando si palesò la volontà, da parte dell'Amministrazione Capitolina, di ricongiungere gli scavi senza soluzione di continuità. Da allora proposte e progetti si sono misurati ripetutamente con quello che è probabilmente uno dei luoghi più delicati del mondo, a cominciare dalla suggestiva idea per il Museo della Velia del 1988 di Benevolo e Gregotti e proseguendo poi con quelle di Fuksas o, le più recenti, di Purini e Chipperfield.

A poca distanza, a piazza Venezia possiamo ammirare poi il progetto per *La Torre dei Fori* di Luciana Rattazzi e Franz Prati con cui, nel 1983, si tentò finalmente di ricreare un'immagine vicina alla piazza antecedente agli sventramenti, con la giusta scala, restituendo fondali, ricreando spazi aperti e moltiplicando architetture che dialogano con i Fori e il Vittoriano, restituendo così una dimensione scenografica e barocca, persa nel tempo; cosa che ritroviamo anche nel vicino progetto di grattacielo a piazza Santissimi Apostoli di Alberto Carpiceci del 1949.

A questo punto risaliamo via Cavour e ammiriamo il vicino Teatro dell'Opera per il quale Ludovico Quaroni ha immaginato sempre nell'83 la nuova facciata con un grande colonnato, quasi una citazione della vicina Termini e della sua testata monumentale decorata dalle mastodontiche colonne binate che nel '39 Mussolini impose a Mazzoni. Una stazione senz'altro gigantesca ma che appare ben poca cosa se confrontata con l'enormità della Mole Littoria, un grattacielo visionario che sarebbe stato il più alto d'Europa con i suoi oltre 350 metri d'altezza che avrebbero dominato la città gettando l'ombra sull'antico rione di Campo Marzio. Un'opera ancora oggi straordinaria ma quasi impensabile nel 1926, anno in cui il suo autore Mario Palanti, la propose al Duce. L'edificio avrebbe preso il posto del vecchio Parlamento con buona pace di Calderini, l'autore del *Palazzaccio*, che nel 1898 aveva redatto un progetto per una nuova Camera ispirata al Reichstag berlinese.

Una cosa è certa, grazie a quest'immensa Mole non ci sarebbe stato più bisogno di bandire alcun concorso per ampliare l'inadeguato Montecitorio.

Da lì proseguiamo verso piazza del Popolo, non prima però di aver ammirato la modernità del progetto di ampliamento di ponte Garibaldi. Tanto è ridondante la reto-

Rome in 1903 by the Associazione dei Cultori dell'Architettura (Association of Lovers of Architecture).

But let us resume our journey to Rome and travel towards the centre where the city's thousand-year-old ruins are preserved. The Imperial Fora were ironically an uninterrupted experimental workshop starting with the historical Palazzo Littorio competition in 1934. That was only the beginning, then in the 1980s the debate was resumed around the future of that area when the Capital's Administration expressed the intention to seamlessly join together all the archaeological sites. Since then proposals and projects have repeatedly battled with what is probably one of the most delicate places in the world, starting with the evocative idea for the Museo della Velia in 1988 presented by Benevolo and Gregotti and then continuing with those of Fuksas or, more recently, Purini and Chipperfield.

Not far off, in Piazza Venezia, one can admire the project for *La Torre dei Fori* designed by Luciana Rattazzi and Franz Prati with which an attempt was at last made in 1983 to recreate an image close to the square as it was before it was gutted, on a correct scale, rebuilding backdrops as well as open spaces and multiplying the architectures that dialogue with the Forum and the Vittoriano, thereby returning to it a spectacular and baroque dimension lost over time. That is an element found also in the nearby skyscraper project in Piazza Santissimi Apostoli designed by Alberto Carpiceci and dated 1949.

At this point we walk up Via Cavour and admire the nearby Opera Theatre for which Ludovico Quaroni had created the new façade with a large colonnade in 1983, almost a reference to the nearby Termini Station with its monumental façade decorated by the colossal twin columns that Mussolini imposed on Mazzoni in 1939. It is certainly a gigantic station, but seems small when compared with the immensity of the Mole Littoria, a visionary skyscraper that would have been the tallest in Europe standing at over 350 metres while dominating the city throwing a shadow over the ancient district of Campo Marzio. It would have still been extraordinary nowadays and was almost unthinkable in 1926, the year in which its creator Mario Palanti proposed it to Mussolini. The building would have replaced the old House of Parliament, with all due respect the author of the *Palazzaccio* Calderini, who in 1898 had drawn up a project for a new House of Parliament inspired by the Berlin Reichstag.

One thing is certain; thanks to this immense *Mole* there would no longer have been any need to hold a competition for enlarging the inadequate Montecitorio building.

rica magniloquente del grattacielo fascista, così questo ponte appare moderno e leggero. È stato progettato da Bruno Zevi e Myron Goldsmith come omaggio alle sperimentazioni di Sergio Musmeci e in polemica contrapposizione all'ipertrofia mussoliniana.

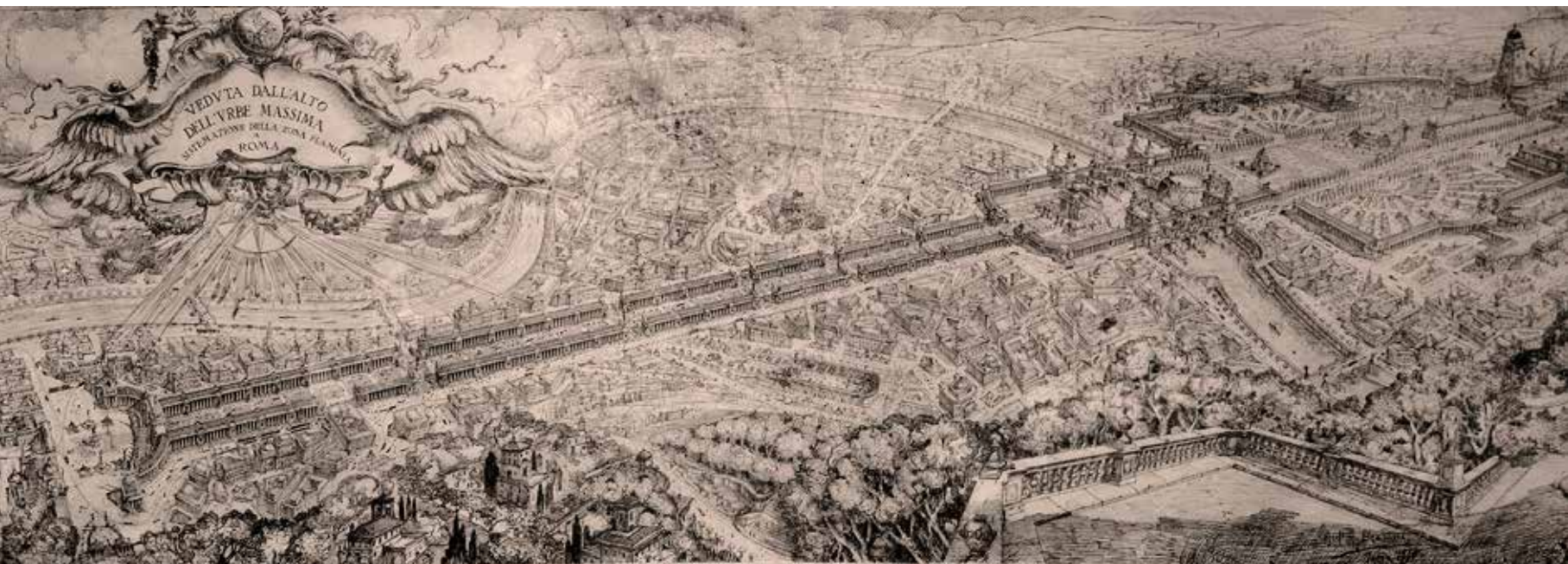
Dirigendoci verso piazza del Popolo abbiamo poi il tempo per ammirare velocemente, dalle parti di via Giulia, la complessa struttura immaginata del Museo della Scienza di Sacripanti, *una macchina gigantesca calata nell'area di piazza della Moretta che proietta nel cuore di Roma un inquietante segno neo-futurista* (Giuseppe Strappa, *Una Città della Scienza e della Tecnica per Roma (?)*, (h)ortus rivista on line, 15 gennaio 2008).

Dopo questo rapido sguardo proseguiamo fino a piazza del Popolo e lì, varcata la porta, eccoci su piazzale Flaminio: di fronte ci appare la sorprendente prospettiva creata da Armando Brasini. Un boulevard pressoché infinito che da lì avrebbe condotto fino alle pendici di Monte Mario, nella zona dell'antico ponte Milvio. Questa volta l'aggettivo monumentale sarebbe riduttivo: pensato nel 1915, sembra un progetto molto più antico. Un rettilineo interminabile, in continuità con quello di via del Corso, lungo il quale Brasini dispone colonnati

From there we proceed towards Piazza del Popolo, but not before admiring the modernity of the project that involved the enlargement of Ponte Garibaldi, a bridge that looks as modern and as light as the Fascist skyscraper magniloquent rhetoric is redundant. It was designed by Bruno Zevi and Myron Goldsmith as a homage to the experimentations of Sergio Musmeci and in a polemic counter-position to Mussolini-styled hypertrophy.

Moving towards Piazza del Popolo there is time near Via Giulia to quickly admire the complex structure envisaged by Sacripanti's Museo della Scienza, *a gigantic machine lowered into the area of Piazza della Moretta, projecting a disquieting neo-futurist mark into the heart of Rome* (Giuseppe Strappa, *Una Città della Scienza e della Tecnica per Roma (?)*, (h)ortus on-line magazine, January 15th, 2008).

After this quick glance we continue to Piazza del Popolo and there, having passed the archway, we find ourselves in Piazzale Flaminio with in front of us the surprising perspective created by Armando Brasini. It is an almost never-ending boulevard that from there was to lead to the slope of Monte Mario, in the area in which there is the ancient Ponte Milvio. This time the adjective



↑ - C

Armando Brasini

Veduta dall'alto dell'Urbe Massima

1916

Archivio Armando Brasini, Serie 14Q24

Sistemazione della zona Flaminia a Roma

e portici baroccheggianti, lo stadio, un teatro, ben due ponti, un edificio termale, il monumento a Michelangelo, quello a Leonardo, dei giardini all'italiana e persino due cascate. Qualcosa di difficilmente descrivibile a parole.

È evidente che una tale visione architettonica sconfinava spesso in una dimensione paesaggistica accompagnata da arte e scultura. Nel 1936 del resto anche Luigi Moretti – subentrando alla direzione dei progetti per il vicino Foro Mussolini – si rifà a un modello analogo per lo sterminato Arengo delle Nazioni, la statua del fascismo e lo Stadio Olimpico.

A far da contraltare al Foro, che nel 1940 avrebbe dovuto ospitare i Giochi Olimpici, il progetto per l'E42 la cui area, scelta il 14 dicembre 1936 da Libera, Longo, Paniconi e Pediconi, viene immaginata coronata da un immenso arco progettato dallo stesso Libera in collaborazione con Di Bernardino a partire dall'ottobre del 1937. Architettura e scultura tendono dunque a fondersi quasi in un unico risultato che trascende entrambe le arti ergendosi sia a fabbrica di tecnologia monumentale che a opera d'arte a scala territoriale. È sempre in quegli stessi anni che Libera darà forma ad altre visioni come la sistemazione del Mausoleo di Augusto a Sacralario della Patria (1934-35) e il progetto per l'Auditorium a Roma (in collaborazione con De Renzi e Vaccaro, 1935) nel quale osserviamo da una parte la lezione del futurismo e delle avanguardie europee, dall'altra l'ascendente rimando all'antica Roma. Il retro dell'Auditorium infatti, con i 4 livelli di altezza e la statua, rappresenta un chiaro rimando all'Anfiteatro Flavio e al colosso di Nerone; quest'ultimo è stato oggetto di un altro interessante progetto, quello di Carlo Aymonino che negli anni Ottanta ideò il prisma di marmo alto 36 metri, collocato esattamente dove – in epoca antica – si trovava la statua dell'Imperatore. Una terrazza panoramica sui Fori che evoca la memoria della mitica statua riprodotta come bassorilievo su un lato. Una simbolica dichiarazione del carattere eterno di questa città (immaginata).

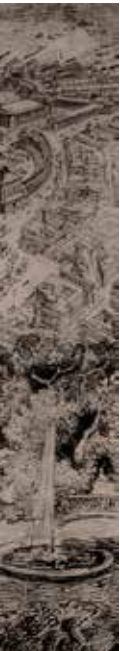
'monumental' would be reductive; designed in 1915 it looks like a far more ancient project. It is a never-ending straight road in continuity with Via del Corso, along which Brasini set baroque-like colonnades and porticos, the stadium, a theatre, two bridges, a thermal building, a monument to Michelangelo, one to Leonardo, Italian gardens and even two waterfalls. It is hard to describe it in words.

It is obvious that such an architectural vision often strays into a landscaping dimension accompanied by art and sculpture. In 1936, even Luigi Moretti – becoming director of projects for the nearby Foro Mussolini – was inspired by a similar model for the immense Arengo delle Nazioni, the statue to Fascism and the Olympic Stadium.

The Foro, planned to host the 1940 Olympic Games, was offset by the project for the E42, an area chosen on December 14th 1936 by Libera, Longo, Paniconi and Pediconi, that was imagined as crowned by an immense archway designed by Libera himself in cooperation with Di Bernardino starting in October 1937. Architecture and sculpture therefore tend to merge in an almost unique result that transcends both arts, appointing itself both as a factory for monumental technology and as a work of art at a territorial level.

It was still during those same years that Libera would give life to other visions such as the arrangement of the Augustus Mausoleum as the Sacralario della Patria (1934-35) and the project for Rome's Auditorium (in cooperation with De Renzi and Vaccaro, 1935) in which one can on the one hand observe the lesson imparted by futurism and European avant-gardes, and on the other the ascendancy of references to ancient Rome. The back of the Auditorium in fact, with its four different levels of height and the statue represents a clear reference to the Amphitheatrum Flavium and to Nero's colossus.

This too was the object of another interesting project signed by Carlo Aymonino who during the 1980s designed the 36 metre tall marble prism placed exactly where the Emperor's statue stood in ancient times. A scenic terrace overlooking Forums that brings back to mind memories of the legendary statue reproduced as a bas-relief on one side. A symbolic declaration of the eternal nature of this (imagined) city. Member of the editorial staff of the magazine "Pantheon", contributor to the Giorgio Muratore Study Centre



Andrea Bentivegna

Comitato scientifico Centro Studi Giorgio Muratore, Fondatore de *Il Contrafforte*

Antonio Schiavo

Redazione rivista "Pantheon",
collaboratore Centro Studi Giorgio Muratore

Scientific Committee of the Giorgio Muratore Study Centre, Founder of *Il Contrafforte*

Editorial staff of the magazine "Pantheon",
contributor to the Giorgio Muratore Study Centre

Tommaso Brasiliano

ARCHIVI E PROGETTO

Osservare, immaginare, progettare*

“L’Historia si può veramente deffinire una guerra illustre contro il Tempo, perché togliendoli di mano gl’anni suoi prigionieri, anzi già fatti cadaueri, li richiama in vita, li passa in rassegna, e li schiera di nuovo in battaglia (...)”¹.

Cedendo alla dilagante consuetudine di introdurre un testo con una citazione più o meno calzante, la scelta è caduta sulle parole sopra trascritte che anticipano una interessante scoperta bibliografica fatta tempo fa da Federico Bucci – già Professore Ordinario di Storia dell’Architettura al Politecnico di Milano e membro del comitato di redazione della rivista “Casabella” – e da Silvia Sala, anch’essa nell’organico della rivista.

Incaricati di predisporre e riorganizzare lo spostamento, in una nuova sede, dell’archivio della rivista “Casabella” collocato in una cantina e destinato ad un più generale riordino, nel catalogare il materiale da trasferire scoprono un documento inedito di Giuseppe Pagano Pogatschnig, il “Piano Regolatore della città italiana dell’economia corporativa all’Esposizione Universale di Roma 1942” che apre un nuovo scenario sul ruolo avuto nella progettazione dell’E42 in collaborazione con Marcello Piacentini.

Al di là del portato scientifico della scoperta – campo disciplinare per critici e storici – consistente in un manoscritto di ventotto pagine, cinque tavole (planimetrie), sei vedute prospettiche a colori e due allegati dattiloscritti, quello che ritengo utile valutare in questa occasione è la quantità di *informazioni* che trasmettono i disegni che accompagnano lo scritto².

Colpisce l’uso della tempera acquarellata utilizzata negli schizzi prospettici che prefigurano gli edifici e soprattutto gli spazi immaginati per l’Esposizione Universa-

ARCHIVES AND PROJECTS Observing, designing, imagining*

“History may truly be defined as a famous War against Time; for she doth take from him the Years that he had made Prisoner, or rather utterly slain, and doth call them back into Life, and pass them in Review, and set them again in Order of Battle (...)”¹.

Following the widespread practice of introducing a text with a more or less appropriate quotation, I chose the above-mentioned words. These words introduce an interesting bibliographic discovery made by Federico Bucci (former full professor of History of Architecture, Politecnico di Milano, and member of the editorial board of the *Casabella* magazine) and by Silvia Sala, a member of the personnel of the same magazine.

Bucci and Sala had the task of planning and re-organising the transfer of the *Casabella* archives (held in a cellar) to a new site. In cataloguing the material to be transferred, they discovered an unpublished document by Giuseppe Pagano Pogatschnig, *Piano Regolatore della città italiana dell’economia corporativa all’Esposizione Universale di Roma 1942 - master plan of the Italian city of corporatist economy at Esposizione Universale di Roma 1942 (E42)*. The document opens up a new scenario on the role of Pagano in the planning and design of E42 jointly with Marcello Piacentini.

The document consists of a manuscript of 28 pages, 5 plates (plans), 6 colour perspective views, and 2 typewritten attachments. Putting aside the scientific value of this document (to

le del 1942; i colori vivaci che li caratterizzano contrastano nettamente con la bianca omogeneità del travertino dei paramenti murari dei volumi edificati dell'EUR ed è incredibile la modernità (siamo tra marzo e aprile del 1939) che si legge nei volumi e nei materiali magistralmente graficizzati.

Trattandosi di un inedito è impossibile che Massimiliano Fuksas abbia tratto delle suggestioni architettoniche dal documento in questione ma la similitudine tra il volume trasparente che contiene la *Nuvola*, il cuore del Nuovo Palazzo dei Congressi di Roma e quello ipotizzato da Pagano per il padiglione della pubblicità (seppure uno tangente alla Cristoforo Colombo e l'altro ipotizzato come quinta di un asse viario secondario) è stupefacente.

Ancor di più lo è la descrizione che lo stesso Pagano fa dell'edificio, immaginandolo "come un grande parallelepipedo su due piani (!), con una grande facciata in asse del grande viale.

Il prospetto di questo edificio dovrebbe avere il carattere di un grande tabellone pubblicitario con la possibilità di realizzare infinite variazioni e disegni colorati luminosi (notturni e diurni) con esecuzione variabile a comando meccanico"³.

Si potrebbe continuare a lungo nel *gioco* delle similitudini e delle coincidenze che verrebbero fuori dalla consultazione e dall'analisi dell'archivio di architettura rimarcando, di fatto, la sua natura di vero e proprio strumento progettuale sempre valido e attuale e da utilizzare nel processo creativo architettonico.

Torna anche utile, illuminante, l'uso della citazione per rimarcare tale assunto; Ernesto Nathan Rogers afferma che "L'operazione creativa viene influenzata da due azioni della memoria, o meglio dal rapporto dialettico di due tensioni opposte: la prima azione si rivolge al passato, trae alimento cosciente o subcosciente delle esperienze già consumate per crearne di nuove"⁴.

Ne deriva che la consultazione attenta di un archivio di architettura è parte sostanziale della struttura che sorregge l'idea architettonica e, ancora una volta, il richiamo citazionistico (e in questo caso nella accezione della parafrasi) è propedeutico a tale affermazione.

È sufficiente sostituire il sostantivo "città" con "archivio" e adeguarne i termini derivanti per esprimere più chiaramente, con le magistrali parole di Carlos Martí Arís, quanto stiamo sostenendo: "In un certo modo, analizzare la *sostanza* di un *archivio* è come scrutare il volto di una persona amata.

Quando ci intratteniamo nello studio dei *documenti* che esso racchiude o quando sprofondiamo nella sovrapposizione dei suoi strati, lo facciamo mossi dal desiderio di strappare all'*archivio* il suo segreto, di trovare la chiave della nostra fascinazione per poi, acquietata, liberarcene"⁵.

be assessed by critics and historians), here I deem it useful to deal with the amount of *data* contained in its drawings².

We are impressed by two things: the use of watercoloured tempera in the perspective sketches for the buildings and spaces of E42, whose bright colours are in sharp contrast with the homogeneous whiteness of the travertine used on the facings of the buildings; and the modernity (March-April 1939) of the buildings and their materials that are depicted so marvellously.

As it is an unpublished document, it is unlikely that Massimiliano Fuksas drew suggestions from it. However, the similarity between the transparent space enveloping his *Nuvola*, the heart of Rome's new Convention Centre, and the space planned by Pagano for the advertising pavilion of E42 (the former close to *Viale Cristoforo Colombo* and the latter as an element of a secondary road network) is astonishing.

Even more astonishing is the way in which Pagano described his building: *a large two-floor parallelepiped (!) with a wide façade along the same axis as the boulevard; the front of this building should accommodate a large day-and-night backlit billboard allowing for mechanically controlled infinite variations of motifs and colours*³.

We might continue to play with similarities and coincidences arising from the analysis of this architectural archive, which still represents a valid and modern tool to be used in the creative architectural process.

To stress this point, we deem it appropriate to use another quotation. Ernesto Nathan Rogers claimed that *creative operations are affected by two actions of memory, or better by the dialectical relationship between two opposite actions: the first action looks to the past and is consciously or unconsciously nurtured by previous experiences in order to create new ones*⁴.

It follows that a careful study of an architectural archive is an integral part of the structure supporting the architectural idea and, once again, a quotation (or, better, a paraphrase) can substantiate this statement.

In other words, we have to replace the word "city" with "archive" and change related words accordingly to express our idea, as Carlos Martí Arís did masterfully: *in some way, analysing the substance of an archive is like examining the face of a beloved person.*

*When we study the documents contained in the archive or when we overlap its layers, we do it out of our desire to wring a secret from them, to find the key to our fascination and, after acquiring it, to get rid of it*⁵.



Infine, con un'ultima considerazione coerentemente adagiata nel solco del citazionismo fin qui utilizzato, si fanno proprie le parole di Giulio Carlo Argan che nell'introdurre la mostra *Roma Interrotta* tenutasi nel maggio del 1978, così chiariva la natura dell'evento culturale: "Nessuna proposta urbanistica, naturalmente, ma una serie di esercizi ginnastici dell'Immaginazione alle parallele della Memoria, ed è già tanto che si parli di Memoria e non più di Storia"⁶.

Ampliando l'intento espresso da Argan in quella occasione, si potrebbe associare il pensiero architettonico con l'attività ginnica, dove se l'immaginazione corrisponde agli esercizi ginnastici da effettuare con l'attrezzo ginnico (*le parallele della Memoria*), l'Archivio di architettura potrebbe costituire il luogo, la palestra della memoria e dell'immaginazione, una palestra da frequentare assiduamente, con costanza, per mantenere nel tempo l'efficienza del pensare architettura.

We would like to make an additional point, in line with the quotations used so far. In introducing the *Roma Interrotta* exhibition in May 1978, Giulio Carlo Argan clarified the nature of the event: *no urban planning proposal, but a number of gymnastic exercises of imagination on the bars of memory, memory and no longer history*⁶.

By extending Argan's intent on that occasion, we may combine architectural thinking with gymnastics; if imagination corresponds to gymnastic exercises on the bars (of memory), an architectural archive may be a place, the gymnasium of memory and imagination, to be frequently attended in order to remain efficient in architectural thinking.

* - Osservare, immaginare, progettare è il titolo di un saggio di Calos Martí Arís pubblicato, con altri scritti, nella raccolta di saggi *La cèntina e l'arco*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2007.

1- Federico Bucci, Silvia Sala, *E42, Giuseppe Pagano - Un progetto ritrovato*, Casabella n. 842 ottobre 2014, p. 6.

2- Giuseppe Pagano, *E42 Piano Regolatore della città italiana dell'economia corporativa*, Casabella n. 842 ottobre 2014, p. 30.

3- Giuseppe Pagano, *op.cit.*, p. 33.

4- Ernesto Nathan Rogers, *Gli elementi del fenomeno architettonico*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2006, p. 73.

5- Calos Martí Arís, *op.cit.*, p. 83.

6- Prefazione Giulio Carlo Argan, in: P. Sartogo, C. Dardi, A. Grumbach, J. Stirling, P. Portoghesi, R. Giurgola, R. Venturi, C. Rowe, M. Graves, L. Krier, A. Rossi, R. Krier, *Roma interrotta. Dodici interventi sulla Pianta di Roma del Nolli*, Johan & Levi editore, Roma 2014, p. 23.

* *Osservare, immaginare, progettare* is the title of an essay by Calos Martí Arís that was published, together with other writings, in the collection of essays *La cèntina e l'arco*, Christian Marinotti Edizioni, Milan 2007.

1- Federico Bucci, Silvia Sala, *E42, Giuseppe Pagano - Un progetto ritrovato*, Casabella no. 842, October 2014, p. 6.

2- Giuseppe Pagano, *E42 Piano Regolatore della città italiana dell'economia corporativa*, Casabella no. 842, October 2014, p. 30.

3- Giuseppe Pagano, *op.cit.*, p. 33.

4- Ernesto Nathan Rogers, *Gli elementi del fenomeno architettonico*, Christian Marinotti Edizioni, Milan 2006, p. 73.

5- Calos Martí Arís, *op.cit.*, p. 83.

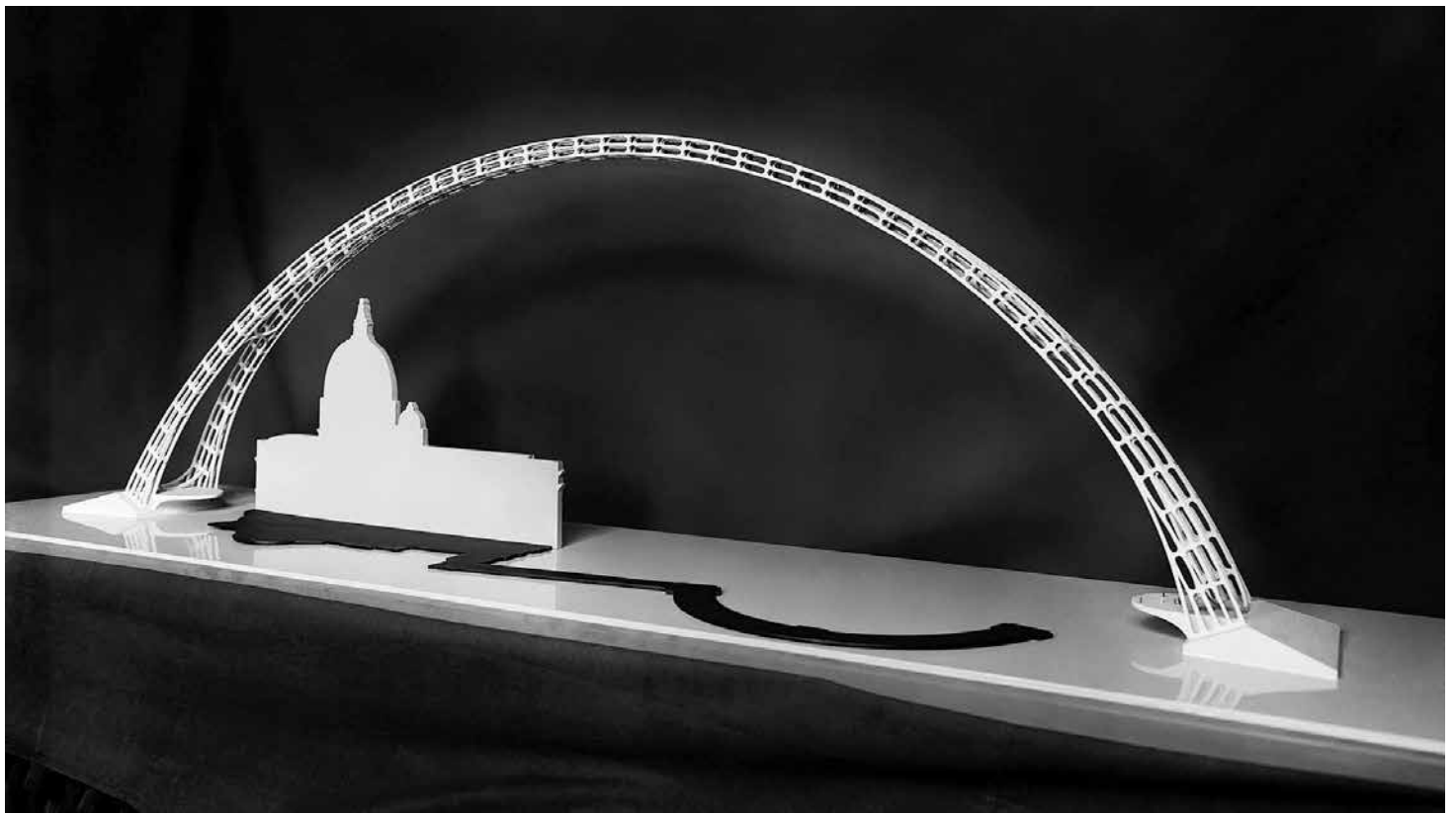
6- Prefazione Giulio Carlo Argan, in: P. Sartogo, C. Dardi, A. Grumbach, J. Stirling, P. Portoghesi, R. Giurgola, R. Venturi, C. Rowe, M. Graves, L. Krier, A. Rossi, and R. Krier, *Roma interrotta. Dodici interventi sulla Pianta di Roma del Nolli*, Johan & Levi editore, Rome 2014, p. 23.

Redazione AR MAGAZINE

L'ARCO DELL'E42

Le ipotesi di una visione irrealizzabile





L'Archivio Centrale dello Stato realizzò nel 1987 una grande mostra-convegno intitolata *Utopia e scenario del regime*, una delle più importanti ricerche storiche sulla vicenda dell'E42. In quella occasione venne approfondita la complicata storia dell'Arco, tema poi ripreso e ricostruito dettagliatamente nel 2009 in una pubblicazione a cura del CE.S.A.R., il Centro Studi Architettura Razionalista (*L'Arco dell'E42*, Quaderni CE.S.A.R, anno 3, numero 2, marzo - aprile 2009). Gli studi hanno permesso di ricostruire le fasi che portarono dalla prima idea di Arco alle ultime sperimentazioni sulle leghe in alluminio; dagli esordi con gli schizzi di Libera fino alle innovative proposte strutturali di Nervi, Covre, di Berardino. I materiali costruttivi sono fondamentali per comprendere la vicenda sul simbolo dell'Esposizione Universale di Roma del 1942. A partire dal 1937 due gruppi cominciano a lavorare sull'idea elaborando proposte differenti per quanto riguarda materiali e tecniche costruttive: da una parte gli ingegneri Cirella, Covre, Ortensi e Pascoletti propongono un progetto di arco metallico; dall'altra troviamo Libera e l'ing. di Berardino che disegnano una proposta per un arco in cemento.

L'Arco in cemento: Libera, di Berardino, Nervi

“Un grande Arco, del diametro di metri 200 e dell'altezza di metri 100, sarà costruito in conglomerato cementizio ed avrà il duplice scopo di simboleggiare, con la sua espressione

THE ARCH OF E42

The hypotheses of an unattainable vision

In 1987, the Central State Archives held a major exhibition-conference entitled *Utopia e Scenario del Regime* (Utopia and the Scenario of the Regime), one of the most important historical research on the events of E42. On that occasion, the complicated history of the Arch was explored in depth. This subject was subsequently revisited and addressed in detail in 2009 in a publication edited by CE.S.A.R., the Centro Studi Architettura Razionalista (*L'Arco dell'E42*, Quaderni CE.S.A.R, year 3, issue 2, March - April 2009). These studies have made it possible to reconstruct the phases that led from the first idea of Arch to the last experiments on aluminium alloys; from the beginnings with Libera's sketches to the innovative structural proposals put forward by Nervi, Covre and Berardino.

Building materials are fundamental to understand the story of the symbol of the 1942 Rome Universal Exhibition. From 1937 onwards, two groups began to work on the idea. They developed several proposals regarding materials and construction techniques: on the one hand, the engineers Cirella, Covre, Ortensi and Pascoletti proposed a project for a metal arch; on the other, Libera and di Berardino (this latter was an engineer) designed a proposal for a cement arch.

← - A
Studio per il palazzo dell'Acqua e della Luce con l'Arco monumentale
 Archivio Centrale dello Stato,
 Ente autonomo Esposizione Universale di Roma - EUR

↑ - B
 D. Ortensi, C. Pascoletti, A. Cirella, G. Covre
Modello dell'Arco monumentale e confronto tra le dimensioni dell'elemento architettonico e quelle della basilica di San Pietro in Roma.
 1937
 Archivio Centrale dello Stato,
 Ente autonomo Esposizione Universale di Roma - EUR
 Fotografia

più elementare, l'arte romana e di rappresentare una applicazione emozionante dell'autarchia nazionale" (Brochure d'epoca sull'Esposizione Universale di Roma 1942 – XX, Edizione a cura del Commissariato Generale nell'anno XVII, p. 54). La prima ipotesi è del 1937 e riguarda una proposta di arco a sezione quadrata piena. Si passò poi nel 1938 ad altre due soluzioni, una con sezione ad "U" e l'altra con sezione tubolare. Le proposte di A. Libera e V. di Berardino per un arco cementizio vennero inizialmente accolte e incoraggiate dall'Ente Autonomo per l'Esposizione Universale di Roma che – come si riscontra dai documenti d'archivio – stanziò subito 80.000 lire affinché si potessero portare avanti gli studi. I due progettisti furono poi invitati dai dirigenti dell'E42 a collaborare, per la maggiore sicurezza e realizzabilità dell'opera, con il prof. Danusso quale consulente e con l'ing. Nervi come costruttore. In uno *Studio di Massima per un Arco in calcestruzzo di cemento* del '38, emerge la ricerca sulla sezione trasversale tubolare: si tratta di un arco circolare a tutto sesto, di corda di metri 200 e di freccia di metri 100. Non si escludeva comunque l'eventuale impiego di

The cement Arch: Libera, di Berardino, Nervi

"A large arch, 200 metres in diameter and 100 metres high, will be constructed. It will be made of cement conglomerate with the dual purpose of symbolizing, in its most primary expression, Roman art while representing an exciting example of national autarchy" (Brochure d'epoca sull'Esposizione Universale di Roma 1942 – XX, Edition by the Commissariat General in the year XVII, p. 54). The first hypothesis dates back to 1937 and proposed a full-section square arch. In 1938, two more solutions were adopted, one with a "U" section and the other with a circular section. The A. Libera and V. di Berardino's proposals for a concrete arch were initially accepted and encouraged by the Ente Autonomo per l'Esposizione Universale di Roma, which – as can be seen from the archive documents – immediately allocated 80,000 lire to continue the studies. The two designers were then invited by the managers of E42 to collaborate, for greater safety and feasibility of the work, with Prof. Danusso as a consultant and with Mr. Nervi as a developer. In a *Studio di Massima per un Arco in cemento* (Preliminary Study for a Concrete Arch) of 1938, research on the circular cross-section was quite notable:



↑ - C

Manifesto dell'Esposizione Universale E42 con la rappresentazione dell'Arco monumentale

Archivio Centrale dello Stato,
Ente autonomo Esposizione Universale di Roma - EUR

↑ - D

Progetto per la propaganda dell'E42 sulle navi transoceaniche. Proposta della ditta Guido Cassi

In: *L'Arco dell'E42*, CE.S.A.R., marzo-aprile 2009, anno 3 n. 2

→ - E

Prospettiva dell'Arco in alluminio a sezione romboidale con la sistemazione dell'area

Archivio Centrale dello Stato,
Ente autonomo Esposizione Universale di Roma - EUR

L'Arco dell'E42

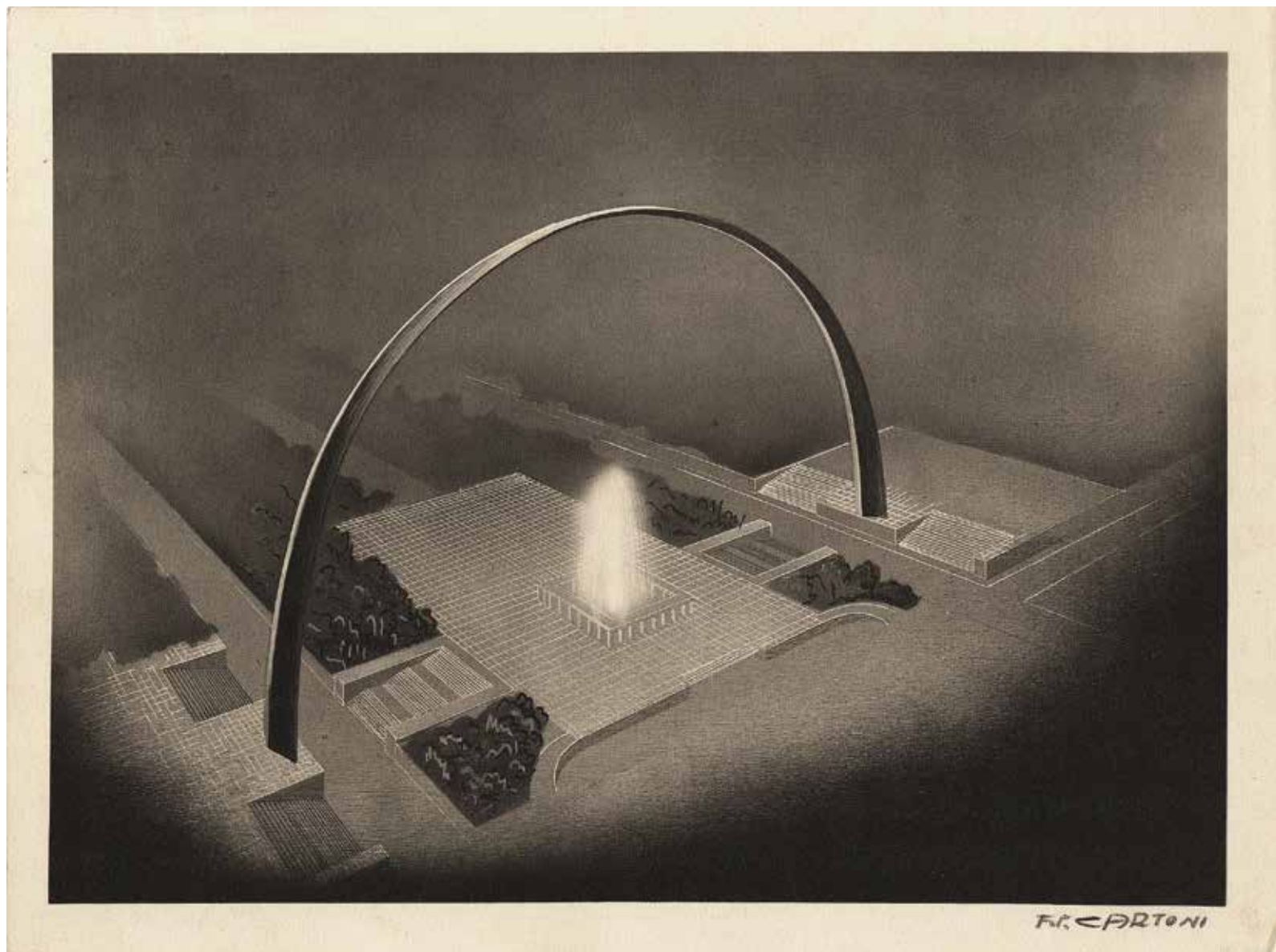
Le ipotesi di una visione irrealizzabile

armatura metallica, da definire in sede di progetto esecutivo. Nei documenti vengono anche alla luce le ipotesi di costo: circa sette milioni di lire, di cui due milioni e mezzo per circa 9.200 mc di calcestruzzo di cemento. Nel dicembre del 1938 vengono presentate alcune *Varianti allo Studio di Massima* in seguito alle decisioni del Comitato Tecnico dell'Esposizione, per rafforzare l'arco munendolo di armatura metallica. Nello stesso mese gli ingg. Nervi e Bartoli presentano uno studio e un'offerta per la costruzione dell'Arco monumentale: vengono avanzate sostanzialmente due ipotesi, "una in cemento armato e una in cemento senza ferro da realizzarsi con uno speciale procedimento costruttivo studiato dall'ing. Nervi" (Alessandra Apos, in *L'Arco dell'E42*, Quaderni CE.S.A.R, ivi, p. 26). Nel marzo del '39 viene presentato infine dalla società Nervi-Bartoli una nuova offerta e il Comitato Tecnico stabilisce che l'arco debba essere costruito in cemento armato con la forma stabilita da Libera e di Bernardino. Ma nell'aprile del 1939 si decide di optare per una nuova soluzione dell'arco in lega d'alluminio e si interrompono dunque gli studi sulle ipotesi in cemento.

The Arch of E42

The hypotheses of an unattainable vision

it was a full-center arch, with a string of 200 metres and a bow of 100 metres. However, the possible use of metal reinforcement, to be defined at the time of the executive project, was not excluded. The documents also reveal the cost estimates: about seven million lire, of which two and a half million for about 9,200 cubic meters of concrete. In December 1938, a number of variations were made to the Preliminary Study, following the decisions of the Technical Committee for the Exhibition, to strengthen the arch by fitting it with metal reinforcement. In the same month, Nervi and Bartoli put forward a study and an offer for the construction of the Monumental Arch: two hypotheses were made, "one in reinforced concrete and one in ironless cement to be realized with a special construction method developed by Nervi" (Alessandra Apos, in *L'Arco dell'E42*, Quaderni CE.S.A.R, ibid, p. 26). In March 1939, the Nervi-Bartoli firm finally presented a new offer and the Technical Committee established that the arch had to be built in reinforced concrete with the shape established by Libera and di Bernardino. But in April 1939, a new solution was chosen: an aluminum alloy arch, and studies on cement options were discontinued.





↑ - F
**Realizzazione del primo modello architettonico
dell'Arco monumentale negli uffici dell'E42
1940**

Archivio Centrale dello Stato, Archivio Gaetano Minnucci
Fotografia

L'Arco metallico: Covre, dall'acciaio alle leghe di alluminio

Fin dal 1937 si comincia a ragionare sull'arco metallico. Nel marzo del '37 Ortensi e Pascoletti hanno l'idea di realizzare un grande arco parabolico con una luce di 600 metri che però risulta subito irrealizzabile. "Nel luglio del 1937 questi studi vennero presentati a Piacentini che incoraggiò il gruppo ad andare avanti effettuandone il calcolo statico. È a questo punto che al gruppo si aggiunse l'ing. Covre che sviluppò (...) un arco di acciaio *spettacolare* presentato all'E42 nel novembre del 1937 che, come quello parabolico, aveva una luce di 600 metri ed era alto 240" (ivi, p. 28).

Ma ad un certo punto, dall'Ente viene una nuova richiesta: realizzare l'arco in alluminio, invitando i due gruppi che avevano elaborato le proposte in cemento e acciaio a collaborare, con un accordo stipulato tra i progettisti.

Nel maggio del '39 Covre completa i primi studi sull'arco in lega d'alluminio, con progetti di massima relativi ad un arco a tutto sesto di corda 200 metri. Tuttavia questa soluzione non ha successo e si decide di portare l'arco ad una corda di almeno 320 metri. Si cominciano poi ad avviare le prime prove di lavorazione e a luglio del 1939 Covre è invitato a procedere allo studio dell'arco a livello pressoché esecutivo. Come si riscontra dai documenti, dopo sopralluogo, "Oppo e Piacentini stabiliscono l'esatta ubicazione dell'arco e ne fissano le dimensioni definitive: si tratta di un arco a tutto sesto con raccordi d'imposta rettilinei e corda di 330 metri. Il progetto esecutivo deriva la propria soluzione da quella già studiata per l'arco di corda 320 metri. La scelta definitiva sulla lega da impiegare ricade sull'Avional D, quando inizialmente si era pensato di utilizzare il Lautal, una lega in Alluminio-Rame-Silicio dotata di caratteristiche meccaniche simili a quelle dell'acciaio dolce" (ivi, p. 31).

Dopo numerose prove e dopo la consegna del progetto di Arco in Avional D nel dicembre del 1939, si palesa la necessità di impiegare la lega resistente d'alluminio in collaborazione con l'acciaio. Nel dicembre del '40 viene affidato a Covre l'ultimo incarico per il progetto di massima dell'Arco in Avional armato. L'ipotesi consegnata nel marzo del 1941 non sarà mai realizzata.

The metal Arch: Covre, from steel to aluminum alloys

As early as in 1937, people began to think about the metal arch. In March '37, Ortensi and Pascoletti had the idea of creating a large parabolic arch with a span of 600 metres, which however could not be built. "In July 1937, these studies were shown to Piacentini, who encouraged the group to go ahead with the static calculation. It was at this stage that Covre, an engineer, joined the group and developed (...) a spectacular steel arch presented to E42 in November 1937 which, like the parabolic arch, had a span of 600 meter and was 240 meter high" (ibid., p. 28).

But at a certain point, a new request came from the Ente: creating an aluminum arch. They invited the two groups that had developed the concrete and steel proposals to collaborate, with an agreement signed by the designers.

In May 1939, Covre completed his first studies on the aluminum alloy arch, with preliminary plans for a 200-meter full-center arch.

However, this solution was not successful and it was decided to bring the bow to a string of at least 320 metres. The first working trials began and in July 1939 Covre was invited to proceed with the study of the arch at almost executive level. As can be seen from the documents, after an inspection, "Oppo and Piacentini established the exact location of the arch and its final size: a full-center arch with straight connectors and a 330 meter string. The executive project originated from the solution previously developed for the 320-meter string arch. The final choice about the alloy was Avional D, whereas initially it was decided to use Lautal, an aluminium-copper-silicon alloy with mechanical characteristics similar to those of mild steel" (ibid., p. 31).

After numerous trials and after the delivery of the Avional D Arch project in December 1939, the need arose to use a heavy-duty aluminum alloy together with steel. In December 1940, Covre was given the last assignment for the preliminary project of the Arch in reinforced Avional. The proposal delivered in March 1941 was never realized.

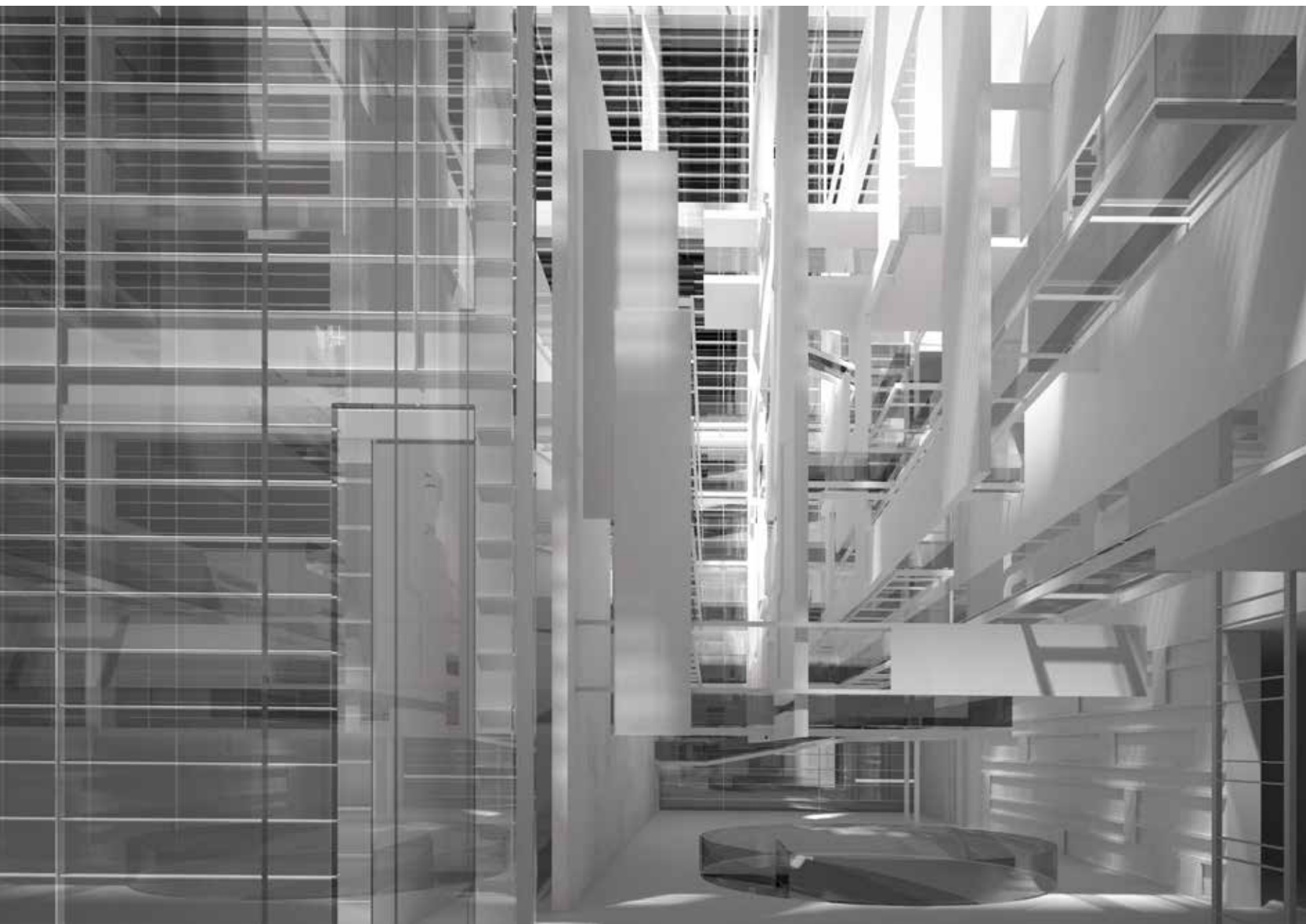
Redazione / editorial staff AR MAGAZINE

**In collaborazione con / In collaboration with CE.S.A.R.
Centro Studi Architettura Razionalista**

Flavio Mangione

GIUSEPPE TERRAGNI A ROMA

La ricerca e l'importanza
degli Archivi di Architettura in Italia



Origini della ricerca

La ricerca sui progetti romani di Giuseppe Terragni nasce da una mia idea raccolta da Luca Ribichini e sviluppata insieme a partire dal 2010 all'interno di un Laboratorio di Laurea della Facoltà di Architettura della Sapienza Università di Roma. Vista la qualità del materiale prodotto, capace di fornire un nuovo sguardo sulla città di Roma e in particolare sui grandi concorsi, il Comitato Tecnico Scientifico della Casa dell'Architettura, nel 2014, decise di completare le ricerche al fine di realizzare una mostra esposta poi nel 2015 sempre alla Casa dell'Architettura per poi essere trasferita prima a Miami e poi a Melbourne.

La mostra ebbe come principale obiettivo quello di una rilettura critica dell'opera di Giuseppe Terragni prendendo in esame i progetti che l'architetto comasco realizzò per la città di Roma. Le opere romane permettono di inquadrare e delineare con efficacia la complessa figura di un architetto che sposò con determinazione la battaglia per l'avanguardia architettonica italiana, pur confrontandosi con l'esigenza di andare incontro

GIUSEPPE TERRAGNI IN ROME

Research and the importance of the Archives of Architecture in Italy

Origins of the research

Research on Giuseppe Terragni's Roman projects stems from an idea of mine, taken up by Luca Ribichini. We have been jointly working on it since 2010 within the framework of a Degree Workshop of the Faculty of Architecture at the University of Rome Sapienza. The quality of the material can offer a new look at the city of Rome and in particular at the major design competitions. Hence, in 2014 the Technical and Scientific Committee of the Casa dell'Architettura (House of Architecture) decided to complete the research in order to put together an exhibition. The exhibition was actually organized in 2015 at the Casa dell'Architettura. Later, it was shown in Miami and Melbourne.

The main objective of the exhibition was to critically revisit Giuseppe Terragni's work by examining the projects that the Como



← - A

Giuseppe Terragni con Antonio Carminati, Pietro Lingeri, Ernesto Saliva, Luigi Vietti e con Mario Sironi, Marcello Nizzoli, Mario Radice
Mostra permanente della Rivoluzione Fascista, concorso per il palazzo del Littorio, primo grado soluzione B
1933-34

OAR - Fondazione CE.S.A.R. onlus

Rendering dell'interno a cura di Fondazione CE.S.A.R. onlus

↑ - B

Giuseppe Terragni
Casa del Fascio di Portuense-Monteverde
Roma, 1939-40

OAR - Fondazione CE.S.A.R. onlus

Rendering a cura di Fondazione CE.S.A.R. onlus



↑ - C / D

Giuseppe Terragni con Pietro Lingeri, Mario Sironi

Danteum

Roma, 1938

OAR - Fondazione CE.S.A.R. onlus

Fotoinserimenti a cura di Fondazione CE.S.A.R onlus



↑ - E / F

Giuseppe Terragni con Antonio Carminati, Pietro Lingeri, Ernesto Saliva,
Luigi Vietti e con Mario Sironi, Marcello Nizzoli, Mario Radice
Palazzo del Littorio, primo grado soluzione B
Roma, 1934

OAD - Fondazione CE.S.A.R. onlus

Fotoinserti a cura di Fondazione CE.S.A.R. onlus



sia alle istanze di tradizione volute dal fascismo, sia alla personale volontà di coniugare il linguaggio Razionale con un indefinito spirito mediterraneo. Il lavoro mette in evidenza, attraverso una serie di schizzi ed elaborati grafici rinvenuti grazie al prezioso sostegno dei principali istituti archivistici, il rapporto tra Terragni e i suoi collaboratori – in particolare gli artisti – che hanno avuto un ruolo importante nell'elaborazione dei progetti architettonici. Per la mostra fu realizzato un catalogo edito da AR edizioni – casa editrice dell'Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e Provincia – che illustra e racconta un'ampia selezione di tutti i documenti raccolti e prodotti in tre anni di ricerca.

Attraverso un'impostazione metodologica rigorosa e una ricognizione completa di tutto il materiale documentario esistente, tratto sia dagli archivi sia dalle pubblicazioni d'epoca, durante la ricerca si è proceduto alla ricostruzione dei dieci progetti attraverso dei modelli digitali seguendo scrupolosamente le informazioni date dagli elaborati grafici, dalle foto e dalle relazioni. L'attenzione è stata posta anche sui carteggi che rivelano preziosi dettagli per comprendere lo spirito che ha animato l'architetto comasco. Lì dove le informazioni erano poco chiare, o incomplete, si è cercato di colmare le lacune traendo spunto dalle soluzioni adottate da Terragni in altri progetti. In ogni caso sono state sempre messe in evidenza le interpretazioni soggettive, evitando di creare

architect carried out for the city of Rome. The Roman works allow effectively framing and outlining the complex figure of an architect who resolutely embraced the battle of the Italian architectural avant-garde, while facing the need to meet both the demands of tradition as Fascism requested, and his personal desire to combine the Rational language with an indefinite Mediterranean spirit. A series of sketches and graphic works found thanks to the valuable support of the main archival institutes, highlight the relationship between Terragni and his collaborators – especially the artists – who played an important role in developing the architectural projects. AR edizioni – the publishing house of the Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e Provincia published an exhibition catalog, which illustrates and gathers a wide selection of all documents collected in three years of research.

A rigorous methodological approach and a comprehensive survey of the existing documentary material, taken from both archives and publications of the time, enabled to remake ten projects through digital models, scrupulously following the information given by graphic works, photos and reports. Attention was also paid to the exchange of letters. These reveal valuable details to understand the spirit that inspired the Como architect. When information was unclear or incomplete, we analyzed the solutions that Terragni adopted for other projects. In any event, subjective interpretations have always been highlighted, to avoid any misunderstanding or misin-

↑ ↗ - G / H / I

Giuseppe Terragni con Antonio Carminati, Pietro Lingeri, Ernesto Saliva, Luigi Vietti e con Mario Sironi, Marcello Nizzoli

Palazzo del Littorio, primo grado soluzione A

Roma, 1934

OAR – Fondazione CE.S.A.R. onlus

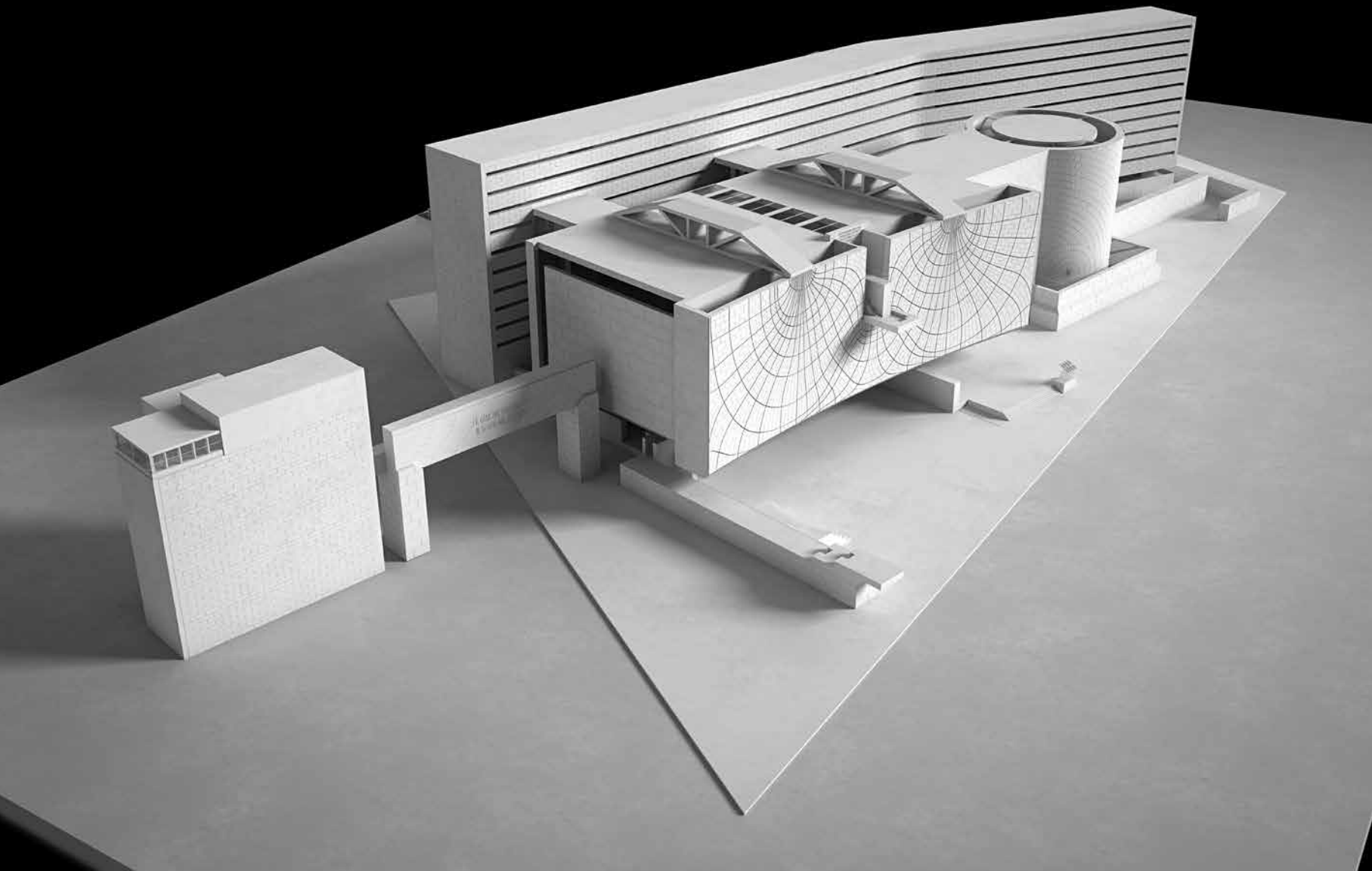
Fotoinserimenti e rendering a cura di Fondazione CE.S.A.R. onlus

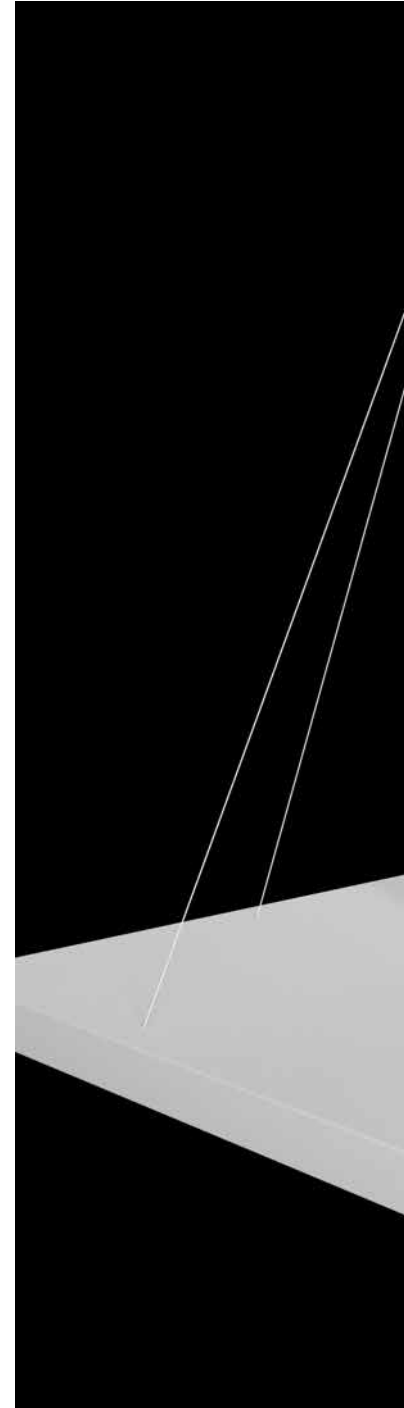
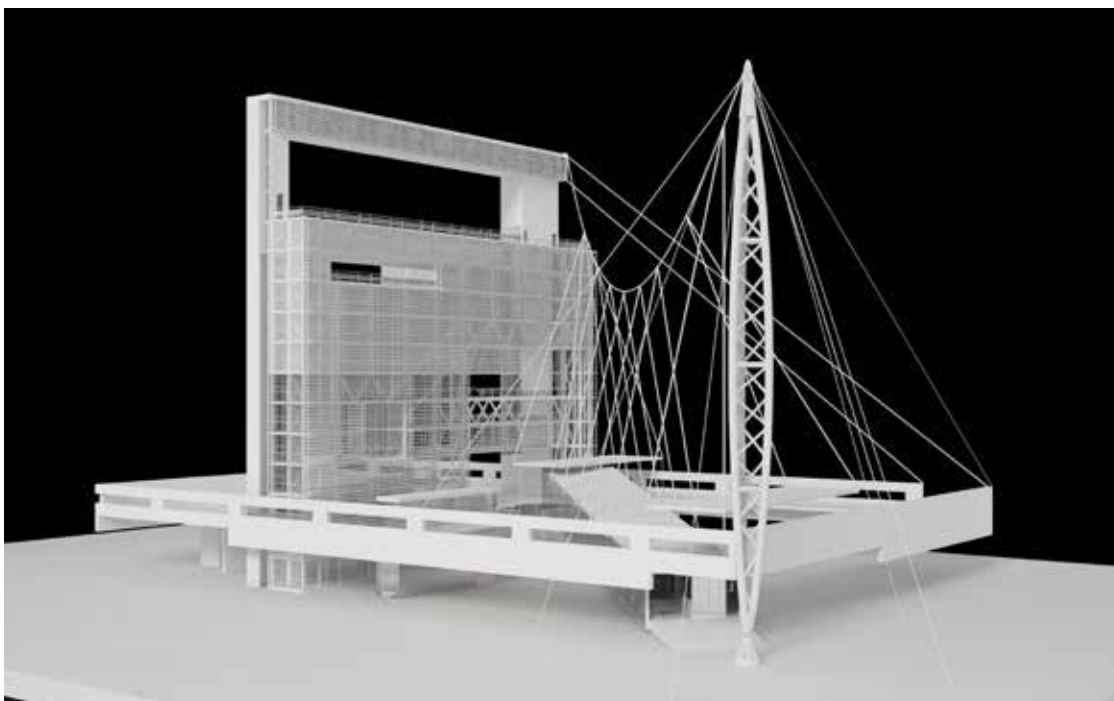
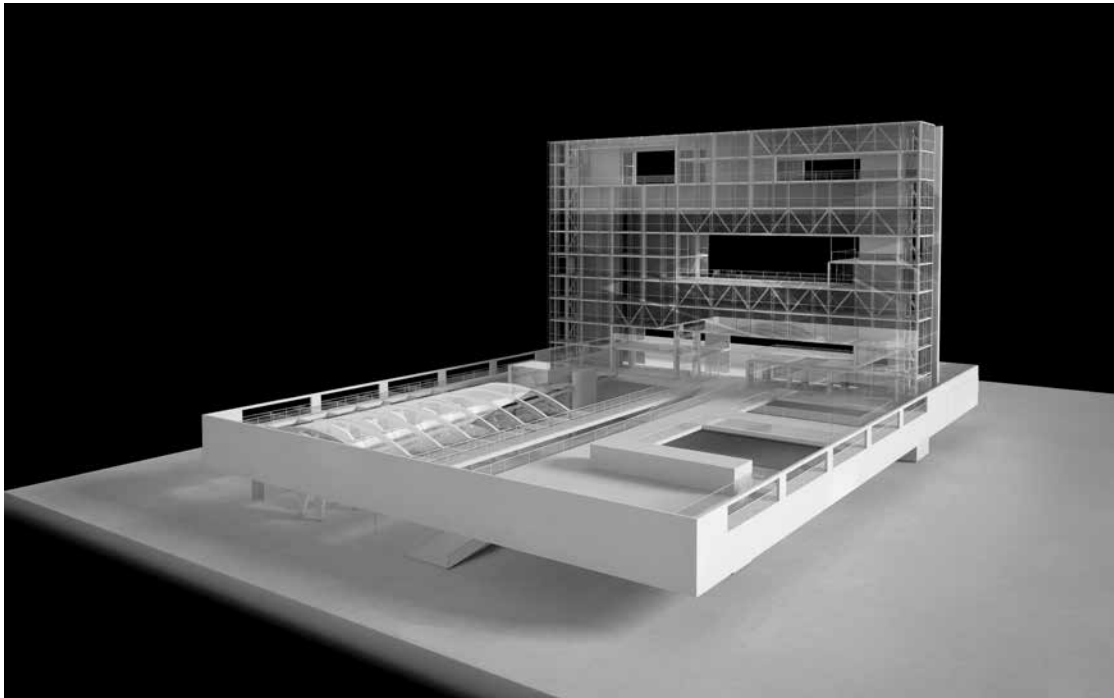
Giuseppe Terragni a Roma

La ricerca e l'importanza degli Archivi di Architettura in Italia

Giuseppe Terragni in Rome

Research and the importance of the Archives of Architecture in Italy





↑ - J / K

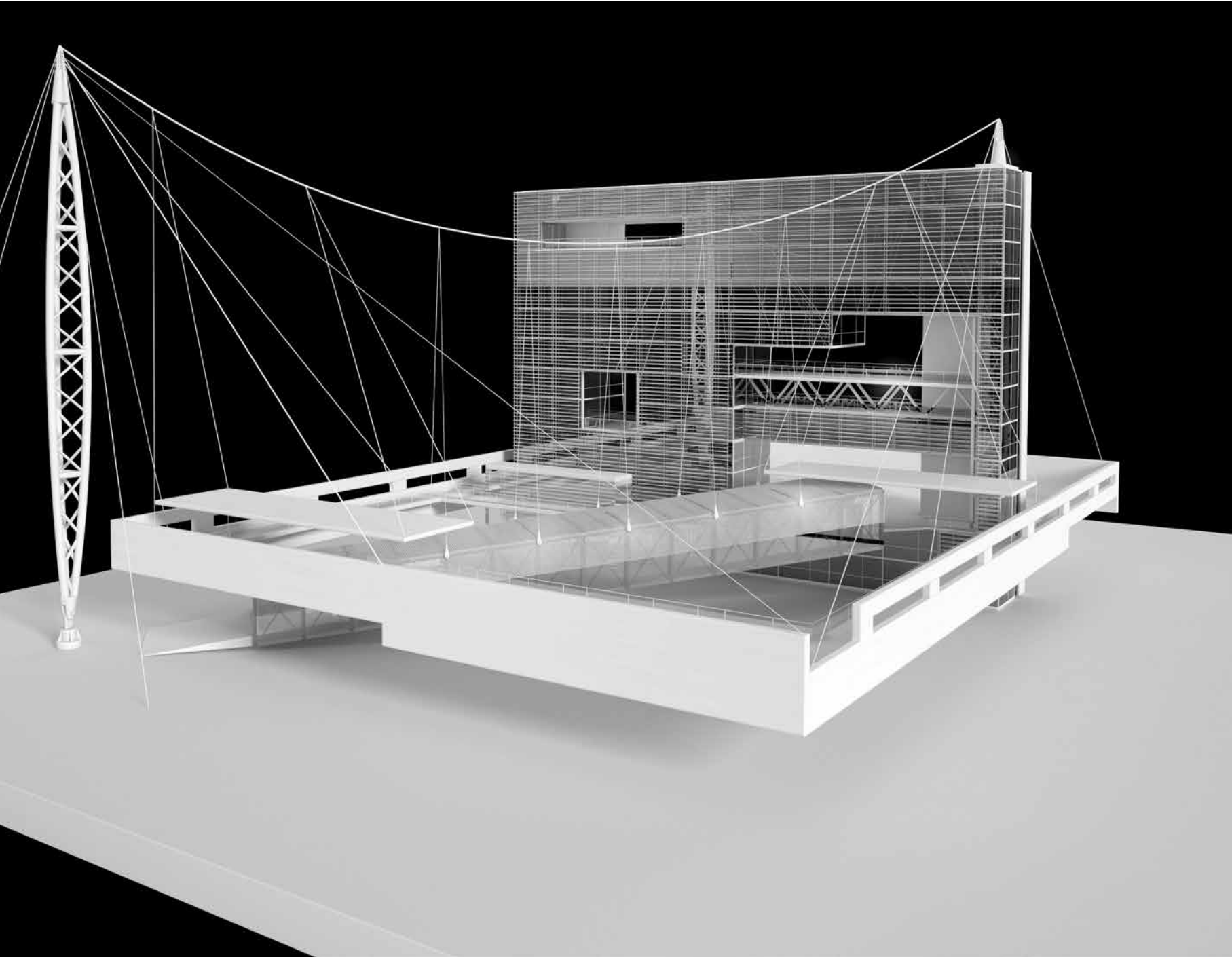
Giuseppe Terragni

Padiglione del Vetro e della Ceramica all'E42

Roma, 1940

OAR - Fondazione CE.S.A.R. onlus

Rendering a cura di Fondazione CE.S.A.R. onlus:
Soluzione senza ponte con il padiglione espositivo;
Soluzione con il traliccio, il ponte e la sopraelevazione della lastra verticale



↑ - L

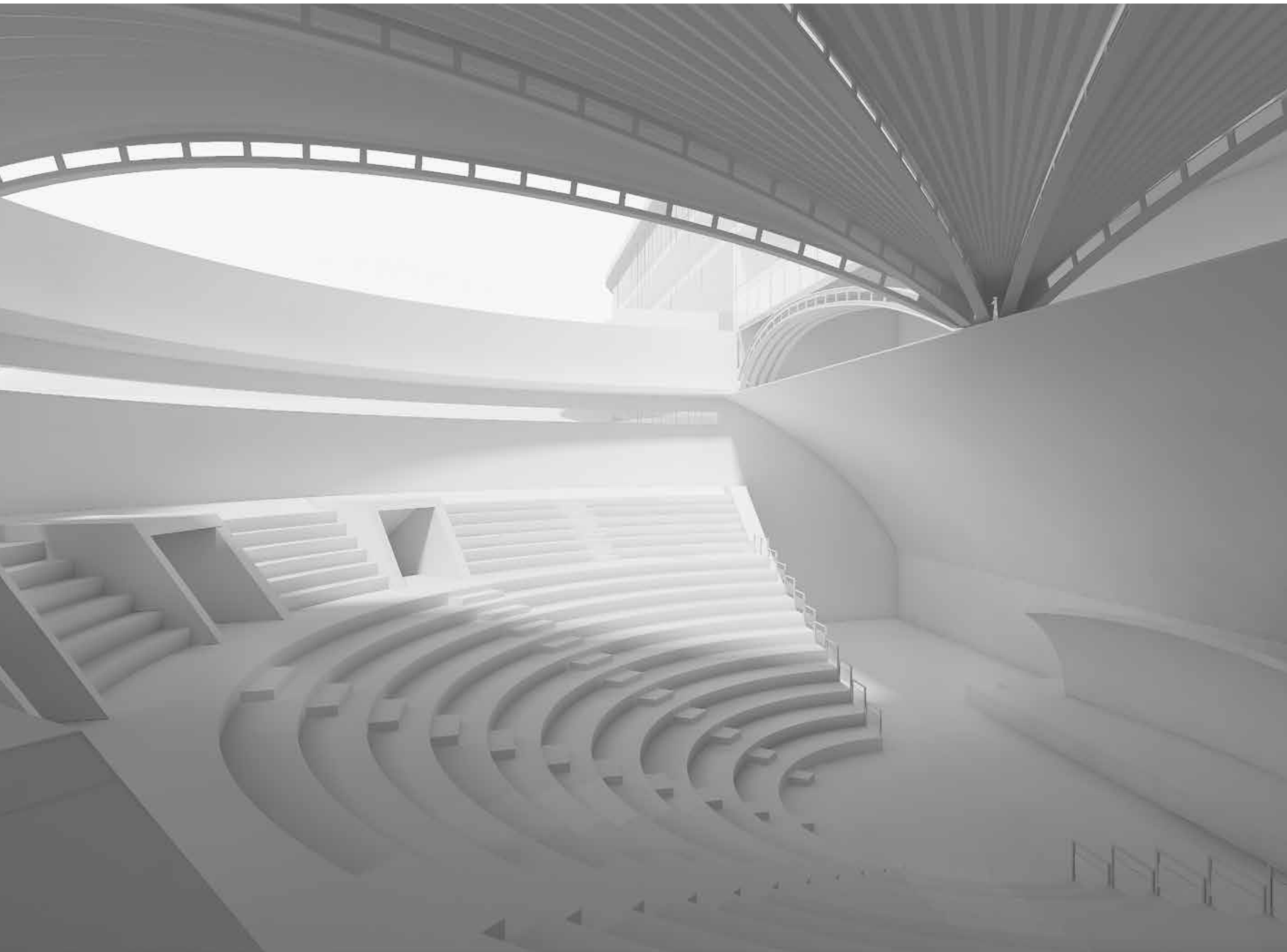
Giuseppe Terragni

Padiglione del Vetro e della Ceramica all'E42

Roma, 1940

OAR - Fondazione CE.S.A.R. onlus

Rendering a cura di Fondazione CE.S.A.R. onlus:
Soluzione del traliccio e il ponte



↑ - M

Giuseppe Terragni con Antonio Carminati, Pietro Lingeri, Ernesto Saliva,
Luigi Vietti e con Mario Sironi, Marcello Nizzoli
Palazzo del Littorio, primo grado soluzione A
Roma, 1934

OAR - Fondazione CES.A.R. onlus

Vista dell'interno della Sala dei Mille

incomprensioni o fraintendimenti. Uno dei principali risultati ottenuti con questa ricerca, oltre a quello di rilanciare il dibattito intorno all'attualità della figura di Terragni, è stata la scoperta di documenti completamente sconosciuti. Il materiale di archivio è stato trattato come strumento per progettare, per capire e conoscere l'architettura.

Il gruppo di lavoro, attento a non produrre dei modelli digitali autoreferenziali, è riuscito a entrare nel cuore di queste architetture e, sondandone l'essenza profonda, è riuscito a maturare una consapevolezza con la quale è stato possibile ricondurre molti documenti inediti al loro probabile progetto di riferimento.

Le dieci opere romane di Giuseppe Terragni come valori primordiali della contemporaneità

Cercare di ricondurre l'opera di Terragni, in particolare i progetti pensati per la città di Roma, all'interno di una classificazione basata sull'idea di *stile*, costituirebbe uno sforzo totalmente anacronistico, per lo più basato su modelli di analisi già superati dalle avanguardie stesse. Per *stile* si intende sia lo *Style* dell'esposizione di New York del 1932, sia il sistema *Beaux-Arts*, con i quali si cercava di definire linguaggi e modi esistenziali legati a un determinato periodo storico. Ancora più difficile è accettare, alla luce di questa ricerca, accostamenti ossimorici quali: antico-moderno, futurismo-metafisica, ideologia-disimpegno.

La portata rivoluzionaria, se non eversiva di Terragni, come di alcuni artisti, poeti e pensatori a lui vicini, ci aiuta ad osservare con maggiore consapevolezza non solo la realtà culturale e politica degli anni Trenta e Quaranta, ma tutto l'arco di tempo che lega quel periodo ai giorni nostri. Guardare la sua opera attraverso lo specchio magico e perverso di *Mamma Roma*, ci permette di comprenderne la sua essenza profonda, la sua capacità di essere "continuamente irricognoscibile"¹. Una scrittura senza "aggettivi"², non quelli zeviani, ma quelli che Bontempelli individua nel primo e unico numero della rivista *Valori primordiali*. Il carattere ermetico delle sue opere è solo apparente: nasce da un nuovo sistema di fare architettura che si snoda attraverso tre passaggi sostanziali.

Il primo passaggio indaga il principio di realtà, ovvero esplicita tutti i principali aspetti che caratterizzano un luogo: naturali, politici, storico-culturali e artistici. Il secondo si concentra sugli strumenti propri della contemporaneità con cui è stata prodotta l'opera: elementi tecnologici, strutturali e materici. Nel terzo passaggio si misura l'efficacia del prodotto dell'immaginazione che agisce tramite questi strumenti e manipola il reale creando quello spirito conoscitivo capace di met-

terpretation. One of the main results of this research, in addition to revamping the debate on the topicality of Terragni's figure, was the discovery of completely unknown documents. The archive material has been treated as a tool for designing, understanding and getting to know architecture. The working group did not want to produce digital models just for their own sake. It managed to get into the heart of these architectures and, by probing their deep essence, developed an awareness that allowed identifying the probable reference project of many unpublished documents.

The ten Roman works by Giuseppe Terragni as primordial values of contemporaneity

The attempt to classify Terragni's work, especially the projects conceived for the city of Rome, according to a certain idea of style, would be a totally outdated effort, since those analytical models were already surpassed by the avant-gardes themselves. By style, we mean both the *Style* of the 1932 New York exhibition and the *Beaux-Arts* system, which sought to define languages and existential ways linked to a given historical period. In the light of this research, it is even more difficult to accept oxymoronic combinations such as: ancient-modern, futuristic-metaphysical, ideology-disengagement.

The revolutionary, if not subversive, scope of Terragni, as well as of some artists, poets and thinkers close to him, helps us observe with greater awareness not only the cultural and political reality of the 1930s and 1940s, but the entire timeframe that links that period to the present day. Looking at his work through the magic and perverse mirror of *Mamma Roma* allows understanding his profound essence, his ability to be "continuously unrecognizable"¹. A writing style without "adjectives"², not those of Zevi, but those that Bontempelli identified in the first and only issue of the magazine *Valori primordiali*. The hermetic character of his works is only apparent: it results from a new system of architecture that unwinds through three major steps.

The first step investigates the principle of reality, i.e. it explicates the main aspects that characterize a place: natural, political, historical-cultural and artistic. The second one focuses on the tools of contemporaneity used to make a work: technological, structural and material elements. The third step measures the impact of the product of imagination; it acts through these tools and manipulates reality by creating a cognitive spirit capable of linking together the *outside world* with our *inner world*. The right poetic tension marks the effectiveness of the compositional choices of an architecture that speaks *without adjectives*, with the awareness of those who know how to ironically handle both the enigma and the unexpected.



↑ - N

Giuseppe Terragni
**Allestimento della Sala O alla Galleria
 Nazionale d'Arte Moderna di Roma**
 1932

Archivio Centrale dello Stato

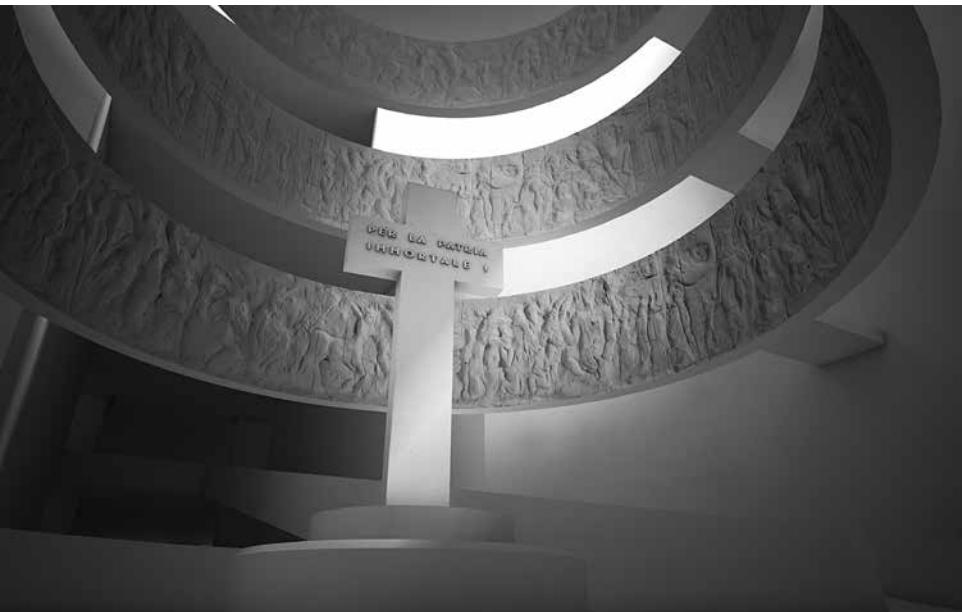
Foto d'epoca

↗ ↖ - O / P

Giuseppe Terragni con Antonio Carminati, Pietro Lingeri, Ernesto Saliva,
 Luigi Vietti e con Mario Sironi, Marcello Nizzoli
Palazzo del Littorio, primo grado soluzione A
 Roma, 1934

OAR - Fondazione CE.S.A.R. onlus

Vista del Sacrario con l'inserimento dei bassorilievi di Sironi



tere in relazione il *mondo esterno* con il nostro *mondo interiore*. La giusta tensione poetica registrerà l'efficacia delle scelte compositive di una architettura che parla quindi *senza aggettivi*, con la consapevolezza di chi sa gestire con ironia sia l'enigma, sia l'imprevisto.

Le dieci opere, che ci accompagnano lungo un viaggio durato otto anni, cadenzano l'incessante scontro per una realtà da cambiare, migliorare, che offre immense occasioni a un paese sì in forte ritardo, ma anche capace di punte di eccellenza e avanguardia. Cercando di evitare epiteti provvisori, il racconto di questi dieci progetti è stato affrontato con lo stesso spirito che mostrò Bontempelli visitando la Casa del Fascio di Como, aspettandoci di vedere una "danzata favola venirci incontro"³, un magico rincorrersi di semplici rapporti numerici che vivono della velocità con cui si ripetono, una dimensione musicale in cui la ragione non ha paura di confrontarsi con l'irrazionale.

His ten works accompany us on an eight-year journey and underline an incessant clash for a reality to change and improve, offering immense opportunities to a country that is certainly lagging behind but is also capable to express outstanding results and avant-garde. While we tried to avoid temporary epithets, the story of these ten projects was approached with the same spirit that Bontempelli showed when he visited the Casa del Fascio in Como.

He expected a "dancing fairy tale coming to meet us"³, a magical succession of simple numerical relationships that live by the speed with which they repeat themselves, a musical dimension in which the reason is not afraid to confront itself with the irrational.

1- Il breve enunciato fa riferimento al testo scritto da Pasolini per il suo intervento al congresso del Partito Radicale, tenutosi due giorni dopo la sua morte. La riflessione di Pasolini illumina una dimensione intellettuale che si tenne già a partire dagli anni Trenta ha cercato di immaginare una nuova società fatta di alterità, di differenze che, con pari dignità, potessero agire per migliorare la qualità di vita di tutti, pur conservando ogni naturale differenza. Il suo "essere irricognoscibili" trova una teorica e concreta sponda nel bontempelliano "scrivere senza aggettivi".

2- Massimo Bontempelli, Riassunto, pp. 342, 353, in: Massimo Bontempelli, *L'avventura novecentista*, Vallecchi, Firenze 1974 (prima ed. 1938).

3- Massimo Bontempelli, *Interpretazione*, p. 338, in: *ibidem*.

1- The brief statement refers to the text written by Pasolini for his speech at the congress of the Radical Party two days after his death. Pasolini's reflection sheds light on an intellectual dimension that already in the 1930s tried to conceive a new society made up of otherness, of differences that, with equal dignity, could act to improve the quality of life of all, while preserving natural differences. His "being unrecognizable" finds a theoretical and concrete shore in Bontempelli's "writing without adjectives".

2- Massimo Bontempelli, Summary, pp. 342, 353, in Massimo Bontempelli, *L'avventura novecentista*, Vallecchi, Florence 1974 (first ed. 1938).

3- Massimo Bontempelli, *Interpretazione*, p. 338, in *ibidem*.

Flavio Mangione

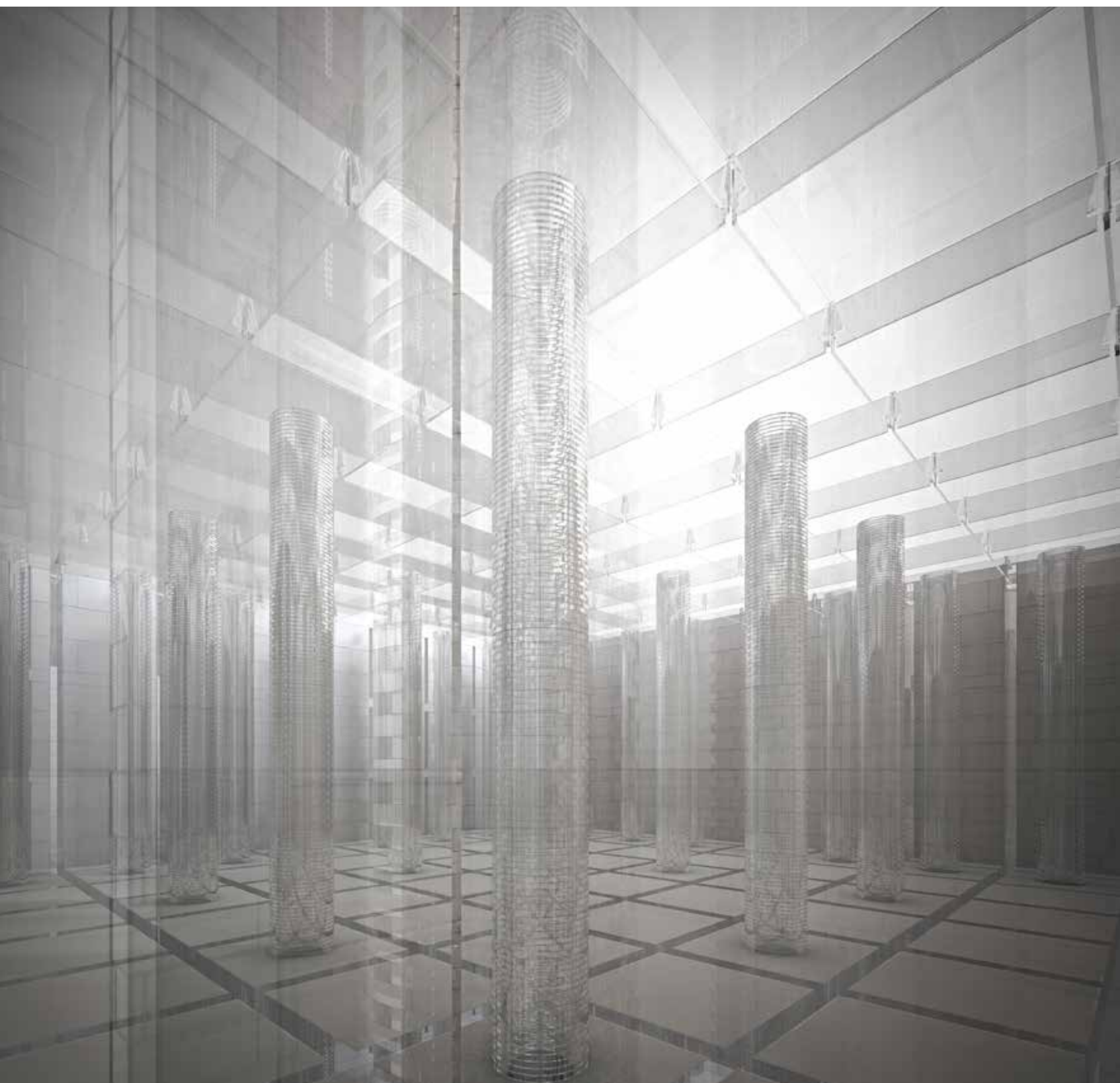
Presidente dell'Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e Provincia

President, Chamber of Architects P.P.C. Rome and Province

Luca Ribichini

IL DANTEUM

Un sogno disegnato



DANTEUM An unfulfilled dream

L'edificio mai realizzato, progettato da Giuseppe Terragni e Pietro Lingeri per celebrare Dante, era stato concepito come un vero e proprio 'tempio' tripartito.

La relazione cartacea allegata agli elaborati rivela infatti le intenzioni dei progettisti: non sarà un museo, non sarà un palazzo, non sarà un teatro, ma un vero e proprio tempio¹. Lo spazio da loro ipotizzato avrebbe dovuto consentire al visitatore/pellegrino un viaggio attraverso le tre cantiche dantesche: una vera e propria passeggiata architettonica² ed emotiva dentro la Divina Commedia.

L'elemento centrale del progetto è il percorso ascensionale che inanella in successione i luoghi descritti dal poeta "preparando gradualmente il visitatore a una sublimazione della materia e della luce" e dunque a un'ascesa all'Empireo³.

L'entrata da via dell'Impero è quasi casuale; avviene da uno stretto passaggio che conduce direttamente in uno spazio sovradimensionato, denominato nella relazione come *[h]ortus conclusus*⁴. Limitrofo a questo, si dischiude la *Selva*⁵ che, con le sue 100 colonne, simula un attraversamento fra alberi immensi.

Da qui, tramite un percorso sempre ascensionale, si apre l'accesso alla sala dell'*Inferno* che, impostata su una serie di sette quadrati di misura decrescente, propone un cammino che si avviluppa su sé stesso.

La via prosegue introducendo il visitatore nella sala del *Purgatorio*, anche questa organizzata sulla sequenza di sette quadrati, però in questo caso disposti in maniera crescente, opposti e ribaltati rispetto alla sala dell'*Inferno*. Passando infine per una stretta scala, si arriva alla sala del *Paradiso* ritmata da trentatré colonne di vetro. Dopo aver attraversato uno spazio dedicato alla celebrazione dell'Impero fascista, il viaggio si conclude e il pellegrino/visitatore ritrova l'uscita, scendendo una lunga scala.

Grazie a recenti studi⁶ sui progetti che Giuseppe Terragni ha elaborato per Roma⁷, sono emerse alcune riflessioni che danno nuova luce su questa particolare opera dedicata a Dante. Con l'intento di recuperare il *fil rouge* che concatena le allegorie del poema dantesco alle scelte architettoniche di Terragni, le ricerche si sono indirizzate su quattro *topic*:

- pavimentazione dell'atrio;
- colonna virgiliana;
- forma primigenia del rettangolo e costruzione meccanica del tempio;
- mura ciclopiche e muro esterno costituito da 100 pietre.

Ci soffermeremo sui primi due.

The *Danteum* is an unbuilt monument, designed by Giuseppe Terragni and Pietro Lingeri to celebrate Dante.

It was conceived as a tripartite "temple". Indeed, the report attached to its drawings reveals the intents of its designers: it would not be a museum, a palace, a theatre, but an actual temple¹.

The space that they envisaged would allow visitors/pilgrims to make a journey through the three Dantean cantos, an architectural² and emotional journey within the Divine Comedy. The central element of the project is the ascent towards the places described by the poet, *gradually preparing the visitor for the sublimation of matter and light*, thus to an ascent to the Empirean³.

Access to the building from *Via dell'Impero* would take place through a narrow passage, leading directly to a disproportionately big space, called *[h]ortus conclusus*⁴ in the report. A nearby area would disclose the *Selva* (dark wood)⁵, which, with its 100 columns, would simulate the passing through immense trees.

From here, always along an ascending path, the visitor would reach the hall of *Inferno* (Hell). This hall, resting on a set of seven squares of decreasing size, would suggest a path wrapping on itself.

The journey would then lead the visitor to the hall of *Purgatorio* (Purgatory), consisting, again, of a set of seven squares; however, this time they are arranged by increasing size, in reverse order with respect to the hall of Hell. Then, from a narrow staircase, the visitor would reach the hall of *Paradiso* (Paradise), featuring 33 glass columns. After crossing a space celebrating the Fascist Empire, the journey would end and the visitor would find his/her way out through a long staircase.

Thanks to recent studies⁶ on Giuseppe Terragni's projects for Rome⁷, new light has been shed on this particular work dedicated to Dante. To identify the *fil rouge*, the common thread linking the allegories of Dante's poem with Terragni's architectural choices,

research has been focused on four topics:

- the flooring of the entrance;
- the Virgilian column;
- the primal shape of the rectangle and the mechanical construction of the temple;
- the Cyclopean walls and the external wall consisting of 100 stones.

We will now dwell on the first two topics.

← A

Giuseppe Terragni con Pietro Lingeri, Mario Sironi

Danteum, sala del Paradiso

1938

OAR - Fondazione CE.S.A.R. onlus

Rendering a cura di Fondazione CE.S.A.R. onlus

Pavimentazione dell'atrio

Terragni indica i tre spazi rettangolari che sostanziano il blocco architettonico, alludendo alle tre cantiche della Divina Commedia e scrive: “rimane un quarto spazio”, quello delimitato dalle mura perimetrali che, escluso dall'organismo, dà origine come si è detto a una corte chiusa. Noi lo abbiamo individuato come il vero proprio atrio, quello che Terragni descrive come uno spazio “volutamente spreco”, sicuramente sovradimensionato e dunque perduto, in analogia con il primo periodo della vita di Dante che lui stesso riteneva “perduta” perché trascorsa nell'errore e nel peccato. A seguito di un'attenta disamina dei disegni di progetto, proprio in questo luogo (atrio) è emerso un elemento di novità e di riflessione: la tessitura della pavimentazione è del tutto irregolare e apparentemente priva di logica.

Questo dettaglio appare rafforzare il concetto della corrispondenza fra concezione poetica e concezione architettonica. Così, alla casualità e allo spaesamento della parte centrale della vita di Dante corrisponderebbe, in termini materici, l'irregolarità e l'imprevedibilità della trama pavimentale. Ma tale irregolarità cessa nel momento in cui si passa dal caos della sala delle cento colonne (la *Selva*) al percorso vero e proprio tramite il quale il pellegrino/visitatore è indirizzato alla prima sala: quella che rappresenta l'*Inferno*. Da qui, seguendo il filo narrativo della Divina Commedia, inizia effettivamente il percorso della redenzione.

La colonna virgiliana

Una seconda riflessione si incentra sullo schizzo di Terragni in riferimento alla sezione del Danteum, in cui appare disegnato un alto pilastro collocato nello spazio del cortile d'ingresso.

Sul foglio vi sono appuntate due parole: ‘Virgilio’ e ‘Roma’. Il nome di Virgilio – guida spirituale del poeta durante il suo viaggio nell'*Inferno* e nel *Purgatorio* – sembra collegarsi direttamente al pilastro/colonna, assegnando forse a quest'ultimo un ruolo vitale nell'ambito dell'intera composizione. Nello schizzo, l'elemento monolitico si sviluppa su due piani, innalzandosi dalla selva oscura, posta al piano terra, sino al piano primo esattamente dove inizia il *Paradiso*. Ma cosa può significare questo schizzo?

Anche Schumacher parla dei diversi livelli di significato dell'elemento *colonna* in cui, a suo avviso, si può rintracciare la complessa numerologia della Commedia: 100 canti in totale, 33 canti nel *Paradiso* e 7 sezioni nell'*Inferno*, ecc. E difatti scrive:

“Le colonne sono costantemente *questo e quello*”⁸.

The flooring of the entrance

In his report, Terragni indicates three rectangular spaces forming the architectural structure, alluding to the three cantos. However, he wrote that there would remain a *fourth space*, bounded by the outer walls; this space, outside the structure, would give rise to a closed courtyard. We identified this space as an actual entrance, the one that Terragni described as an *intentionally wasted space*, certainly disproportionately big and thus lost, in analogy with the early life of Dante that he considered “lost”, as being spent in sin and errors. A thorough examination of the project drawings revealed an element of novelty and reflection in this entrance: its flooring is uneven and apparently devoid of logic.

This detail appears to strengthen the correspondence between poetry and architecture. In fact, the randomness and disorientation of the central part of Dante's life would correspond to the unevenness and unpredictability of the flooring texture. However, this unevenness ceases when we pass from the chaos of the hall to the 100 columns (the dark wood), i.e. to the visitor's itinerary towards the first hall, Hell. Based on the narrative thread of the Divine Comedy, it is here that the path of redemption actually begins.

The Virgilian column

A second reflection is centred on Terragni's sketch of one section of the *Danteum* with a high pillar, placed in the entrance courtyard.

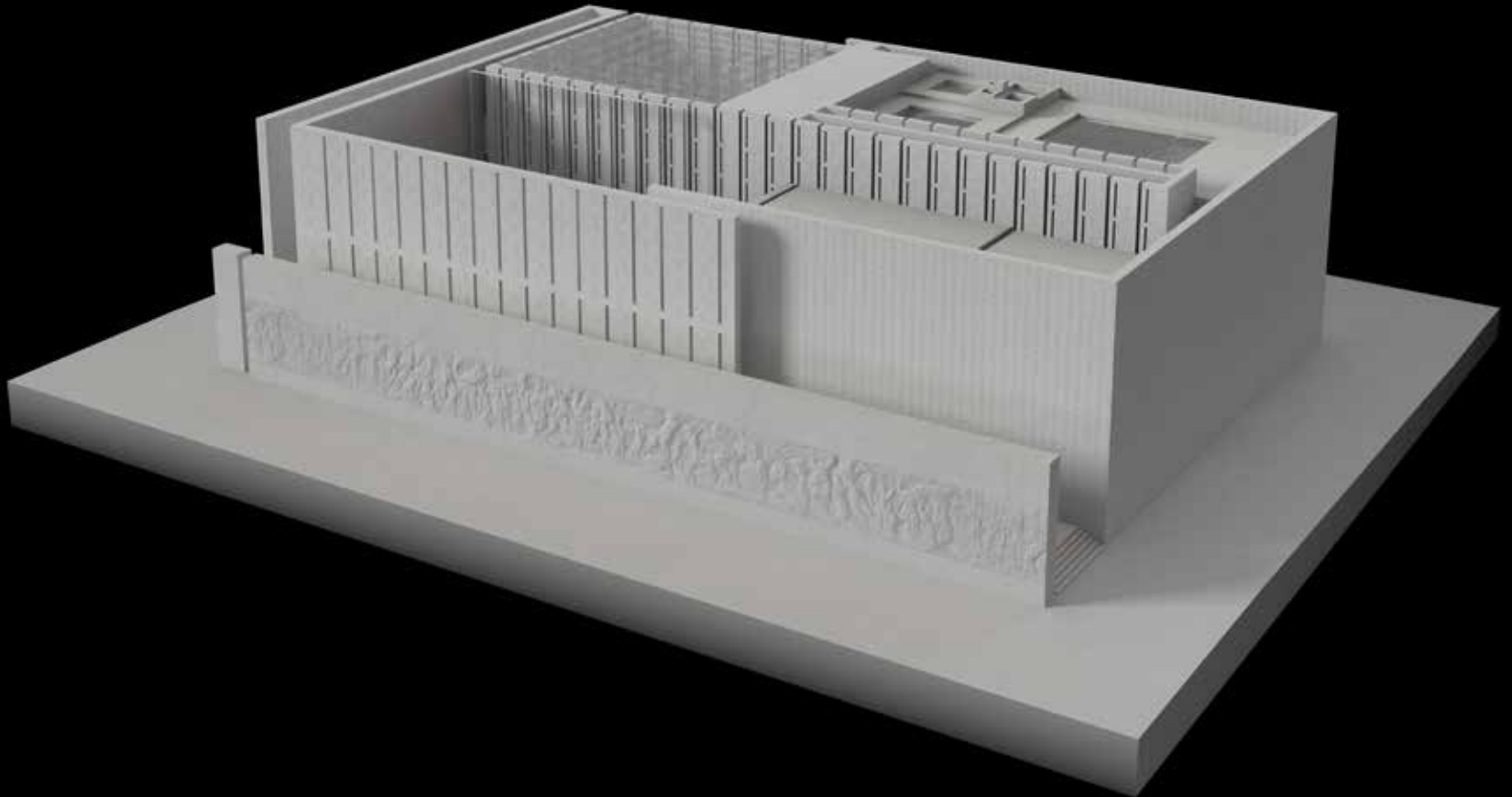
Two words are written on the sheet: Virgil and Rome. The name of Virgil, the spiritual guide of Dante in his journey to *Inferno* and *Purgatorio*, appears to be directly related to this pillar/column, which may play a pivotal role in the entire architectural composition. In the sketch, this monolithic element rises through two floors, from the black wood on the ground floor to the first floor, exactly where *Paradiso* starts. What does this sketch mean?

Schumacher, too, refers to the different levels of meaning of the *column* element, where in his opinion we may trace the complex numerology of the Divine Comedy: 100 cantos in total, of which 33 are in the *Paradiso*, and 7 sections in the *Inferno*, etc. Indeed, he wrote: *columns are constantly this and that*⁹.

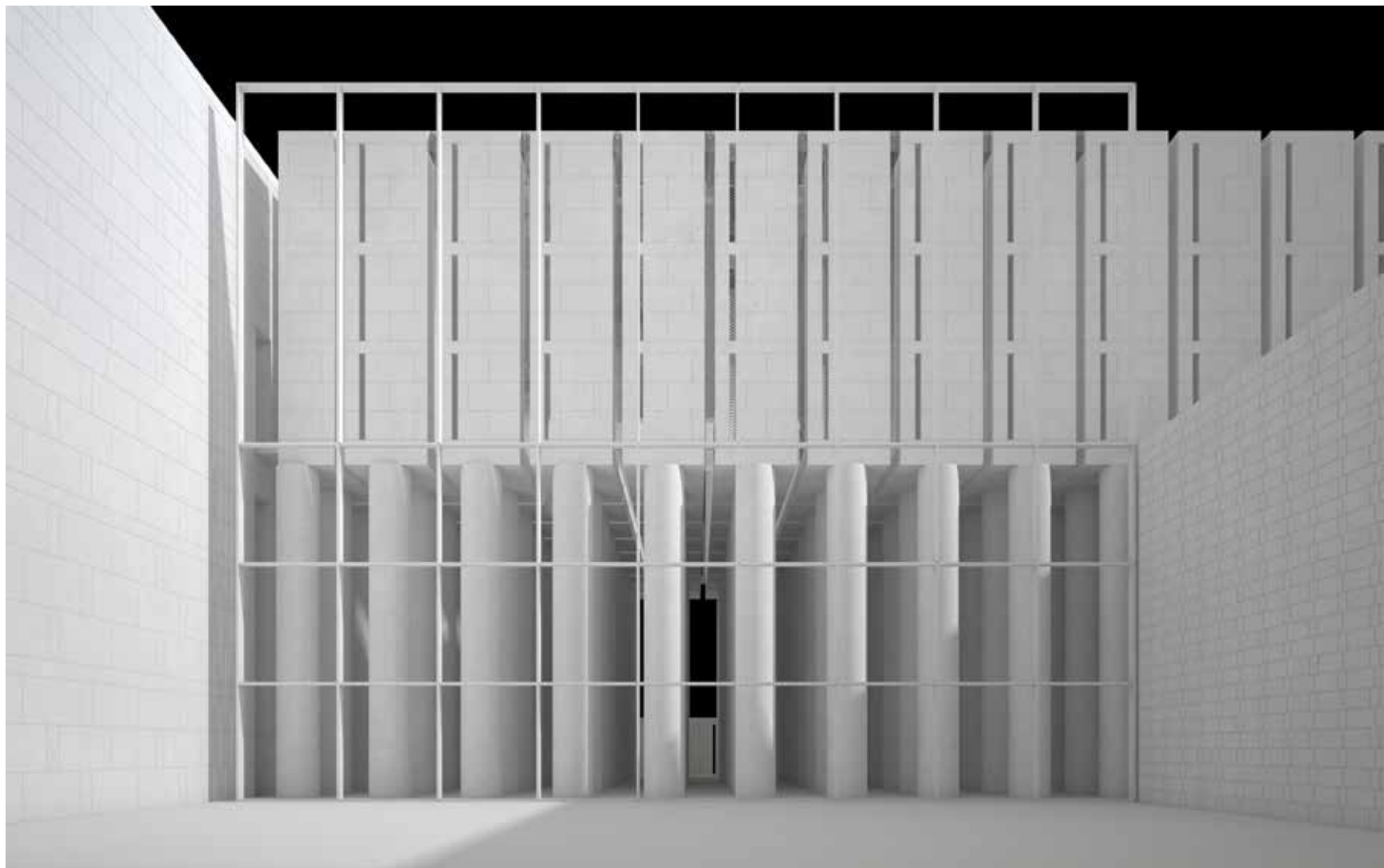
To go back to the sketch, we hypothesise that, in the darkness of the wood and without finding his way, Dante identified the figure of Virgil as a guide and a mentor. Thus, the pilgrim/visitor would be guided by this column, made of glass and lit by sunlight filtering from the upper floor, to find his/her way in the dark complexity of his/her itinerary.

Il Danteum
Un sogno disegnato

Danteum
An unfulfilled dream



↑ - B
Giuseppe Terragni con Pietro Lingeri, Mario Sironi
Danteum
1938
OAR - Fondazione CE.S.A.R. onlus
Rendering a cura di Fondazione CE.S.A.R. onlus



↑ - C

Giuseppe Terragni con Pietro Lingeri, Mario Sironi
Danteum

1938

OAR - Fondazione CE.S.A.R. onlus

Particolare dell'ingresso alla Selva con il telaio in acciaio,
rendering a cura di Fondazione CE.S.A.R onlus

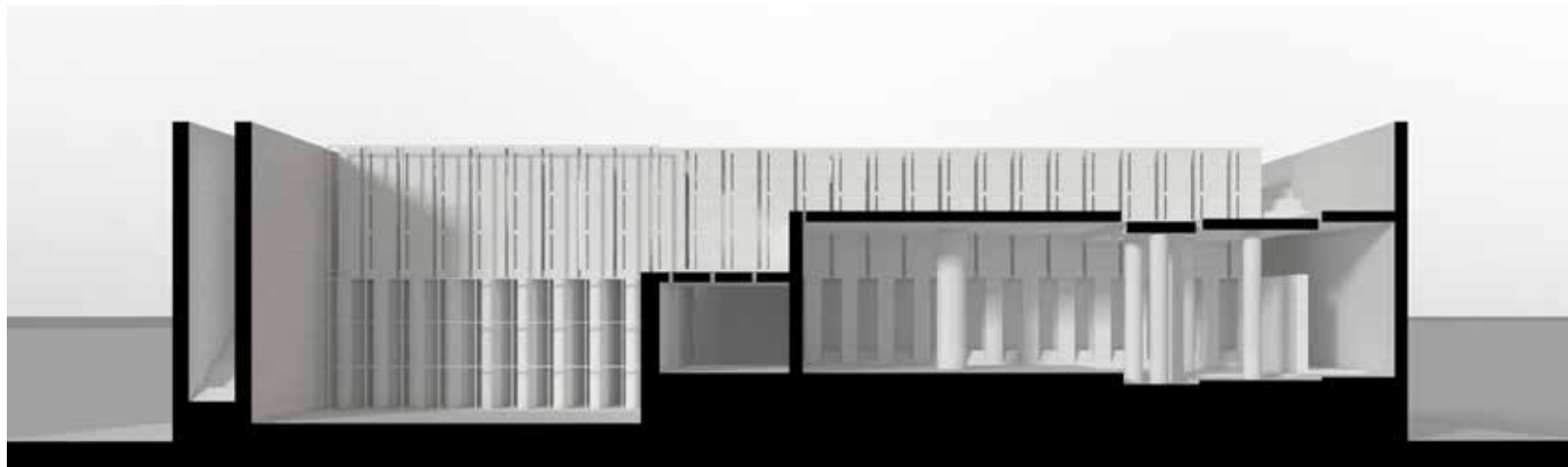
↗ - D

Giuseppe Terragni con Pietro Lingeri, Mario Sironi
Danteum

1938

OAR - Fondazione CE.S.A.R. onlus

Sezione longitudinale,
rendering a cura di Fondazione CE.S.A.R onlus



Per ritornare allo schizzo, si ipotizza che come Dante, immerso nell'oscurità della selva e senza alcun orientamento ha individuato la figura di Virgilio quale accompagnatore, così il pellegrino/visitatore si lascia guidare da questa colonna, costruita in vetro e illuminata dalla luce solare che filtra dal piano superiore, per orientarsi nella buia complessità del percorso.

Se tutto ciò è vero, anche al piano superiore la colonna, forando il solaio in una zona di limite, cioè sulla soglia della sala del *Paradiso*, continua a rappresentare Virgilio ma in un diverso momento narrativo ovvero quando Virgilio lascia Dante sulla soglia del *Paradiso* e lì – in quanto pagano e quindi impossibilitato a entrare – lo affida a Beatrice.

If all this were true, then, on the upper floor, piercing the ceiling in a boundary area, i.e. the entrance to the hall of Paradise, the column would continue to represent Virgil but in another stage of the poem, when Virgil leaves Dante on the doorstep of the hall of Paradise and, being pagan and not allowed to enter, he would pass Dante on to Beatrice.

1- La relazione di progetto è riportata integralmente, in appendice al volume di T. L. Schumacher, *Il Danteum di Terragni: 1938*, Officina, Roma 1980.

2- Il riferimento è la *promenade architecturale* che Le Corbusier elabora per la villa Savoye e che dovrebbe avere duplice valenza: una squisitamente fisica e l'altra concettuale (cfr. L. Ribichini, *Il volto e l'architetto*, Gangemi, Roma 2008). Si veda anche il catalogo della mostra "Danteum: viaggio nell'architettura", (Foligno, 6-9 dicembre 2012) A. Terragni, I. Tomassoni (a cura di), *Giuseppe Terragni: Danteum, un viaggio nell'architettura*, Centro Italiano Arte Contemporanea, Foligno 2012.

3- Il punto che raggiava lume di cui parla il canto XXVIII del *Paradiso*.

4- T.L. Schumacher, *Il Danteum di Terragni: 1938*, Officina, Roma 1980, p. 138.

5- *Ibidem*.

6- F. Mangione, L. Ribichini, A. Terragni, *Giuseppe Terragni a Roma*, Prospettive edizioni, Roma 2015, p. 6.

7- *Ibidem*. La ricerca pubblicata nel libro ha prodotto una serie di mostre (curate da F. Mangione e da L. Ribichini) a Roma, Pisa, Como, Rieti, Latina, ma anche all'estero, negli Stati Uniti, Australia e, prossimamente, anche in Germania ed in Giappone. Il lavoro di ricerca è stato premiato da Sergio Mattarella con la Medaglia del Presidente della Repubblica Italiana.

8- *Ivi*, p. 16.

1- The complete project report is included in the appendix in T L Schumacher, *Il Danteum di Terragni: 1938*, Officina, Rome 1980.

2- The reference is the *promenade architecturale* that Le Corbusier designed for villa Savoye with a dual nature: one purely physical and the other conceptual (see L. Ribichini, *Il volto e l'architetto*, Gangemi, Rome 2008). See also the catalogue of the exhibition "Danteum: viaggio nell'architettura", (Foligno, 6-9 December 2012), as well as A. Terragni and I. Tomassoni (eds.), *Giuseppe Terragni: Danteum, un viaggio nell'architettura*, Centro Italiano Arte Contemporanea, Foligno 2012.

3- The point of infinitely bright light from Canto XXVIII of *Paradiso*.

4- T L Schumacher, *Il Danteum di Terragni: 1938*, Officina, Rome 1980, p. 138.

5- *Ibidem*.

6- F. Mangione, L. Ribichini, and A. Terragni, *Giuseppe Terragni a Roma*, Prospettive edizioni, Rome 2015, p. 6.

7- *Ibidem*. The research published in the book gave rise to a number of exhibitions (organised by F. Mangione and L. Ribichini) in Rome, Pisa, Como, Rieti, and Latina, but also abroad, in the US, Australia, and soon in Germany and Japan. Sergio Mattarella conferred the *Medaglia del Presidente della Repubblica Italiana* (Medal of the President of the Italian Republic) to the authors of this research work.

8- *Ibidem*, p. 16.

Luca Ribichini

Vicepreside Facoltà di Architettura Sapienza
Università di Roma, Presidente Comitato
Cultura Casa dell'Architettura di Roma

Vice Dean, Faculty of Architecture,
Sapienza University of Rome
Chairman of Scientific Committee,
Casa dell'Architettura, Rome

Tommaso Magnifico**LUIGI
MORETTI****L'idea di architettura****Archivio Moretti Magnifico**

“È un grande, è Michelangelo, che mi ha indicato la strada: è perché il barocco romano è nato con Michelangelo... Occorre considerare il barocco anche nel suo aspetto metafisico e religioso, cioè nel suo rapporto con l'uomo in preda, nel medesimo tempo, all'esaltazione della propria infallibilità fantastica di facitore e al sentimento della precarietà della propria condizione. I due aspetti sono costante condizione della vita, che è creazione e distruzione, vita e morte”.

(Giuseppe Ungaretti - *Vita di un uomo. Sentimento del tempo*)

Il pensiero e l'opera di Luigi Moretti architetto non si svolgono solo ed estrinsecamente nei termini di un'estetica architettonica, sia come puro linguaggio, sia come struttura ed espressione percettiva.

Ma s'investe, anzi vive, di una cultura organicamente totale, ossia umanistica, che vuole essere indagine, comprendimento e rappresentazione della vita dell'uomo. In tal senso la sua riflessione sulle espressioni umane rilegge, reinterpreta, direi ridisegna e ricrea quelle istanze esistenziali che si “impievano”¹ nello scorrere del tempo.

Una sorta di rilettura culturalmente e biologicamente metabolizzata che gli ha consentito di esprimere *architetture nuove* e nel contempo, quali archetipi ideali, addirittura *sognate* e vissute in una sorta di immaginario an-

LUIGI MORETTI
The idea of architecture

Michelangelo was a great man, who showed me the way, because the Roman Baroque began with Michelangelo... We have to consider the Baroque also in metaphysical and religious terms, i.e. in its relationship with man, with a man who feels at the same time the exaltation of his fantastic infallibility as a creator and the precariousness of his condition. The two aspects are the constant condition of life, which is creation and destruction, life and death.

(Giuseppe Ungaretti - *Life of a man. Sentiment of time*)

The thinking and work of architect Luigi Moretti reflects not only architectural aesthetics, both as a pure language and as perceptive structure and expression, but also an organic and humanist culture.

This culture involves investigating, understanding, and representing human life. In this sense, his reflections on human expressions reinterpret and recreate the existential demands that are embedded in the flow of time. It is a reinterpretation, culturally absorbed and biologically metabolised, that enabled him to create *new architectures* and, at



↑ - A

Luigi Moretti nello studio di Piazza SS. Apostoli attorniato dai simboli dei suoi organici interessi culturali

Roma, 1965 circa

© Archivio privato Moretti Magnifico

Stringe tra le mani un'opera della scultrice americana Claire Falkenstein, la cui opera era stata impiegata da Moretti nella villa 'La Saracena' nel 1954. In primo piano il modello tettonico del palazzo dei Conservatori di Michelangelo, messo in corrispondenza concettuale e figurativa con il sistema pilastro-tenda delle Terme di Bonifacio VIII in Fuggi

tropologico e poi realizzate con arte e volontà grandissime. Questa sua particolarissima visione lo pone in una dimensione del tutto atipica ed estremamente singolare nell'ambito del panorama architettonico moderno, dai suoi esordi nei primi anni Trenta al Foro Mussolini e poi nel dopoguerra passando per lo studio e l'opera di diffusione conoscitiva dei nuovi fenomeni artistici informali, le visionarie *architetture parametriche* ideate per funzioni ad alta frequenza quantitativa; approdando infine, al termine della sua vita, alle architetture religiose di Tagbha e Santa Maria Mater Ecclesiae.

In uno scritto inedito di presentazione delle sue opere, risalente a non oltre il 1955-56, Luigi Moretti, descrivendo il complesso edilizio di Corso Italia a Milano, delinea sinteticamente e in senso del tutto generale questa sua propria visione di cui prima si accennava:

the same time, as ideal archetypes, architectures that he *dreamt of* in a kind of anthropological imagination and that he then materialised masterfully and with strong will.

This particular vision of Moretti places him in an atypical dimension of modern architecture, from the start of his career in the early 1930s at *Foro Mussolini* to his studies on and dissemination of the new informal art movements and his *parametric architecture* for highly used or populated places in the post-war period, and to his religious architecture at Tagbha and *Santa Maria Mater Ecclesiae* at the end of his life.

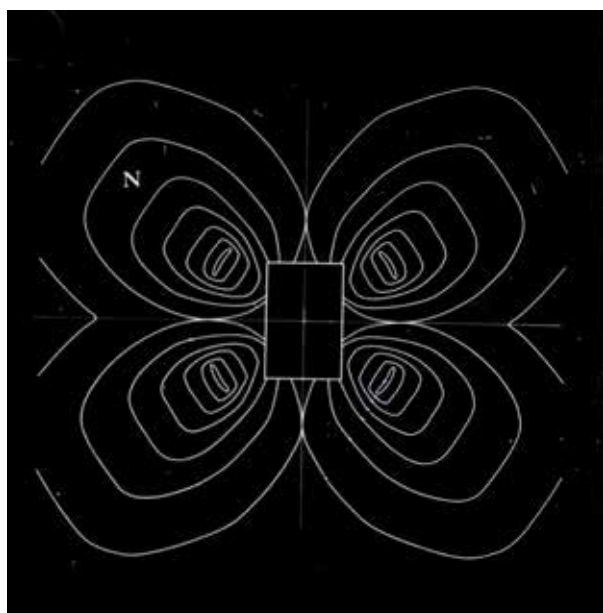
In an unpublished presentation of his works, dating back to 1955-1956, Luigi Moretti described his building complex at *Corso Italia* in Milan, outlining his vision:



← - B
**Modello tettonico
del vestibolo
della Laurenziana
di Michelangelo
1927**

© Archivio privato Moretti Magnifico

Gli studi sulle 'strutture ideali'
di Michelangelo risalgono al 1927



↑ - C
Architettura parametrica
 1939-40 circa
 © Archivio privato Moretti Magnifico

Modello tridimensionale di uno stadio per il calcio, sviluppato spazialmente dal diagramma dell'immagine seguente



↖ - D
Architettura parametrica
 1939-40 circa
 © Archivio privato Moretti Magnifico

I primi studi di Moretti sull'argomento risalgono al 1939-40. Diagramma delle curve di equi-appetibilità visiva per uno stadio di calcio. Fotografia

↑ - E
Architettura parametrica
 1939-40 circa
 © Archivio privato Moretti Magnifico

Modello tridimensionale di uno stadio per il nuoto. La forma viene determinata dall'addensarsi delle percezioni visive sulle linee di partenza e di arrivo della vasca natatoria. Fotografia

“È un'architettura (da intendersi appunto come il suo *farearchitettura*) che non è soltanto una funzione dello spazio, ma anche del tempo e non può essere compresa se non per visioni successive, come un singolare dramma di pesi e di sostegni, di forze e di forme, di piani e di linee, che via via si sviluppa fino ad un epilogo culminante.

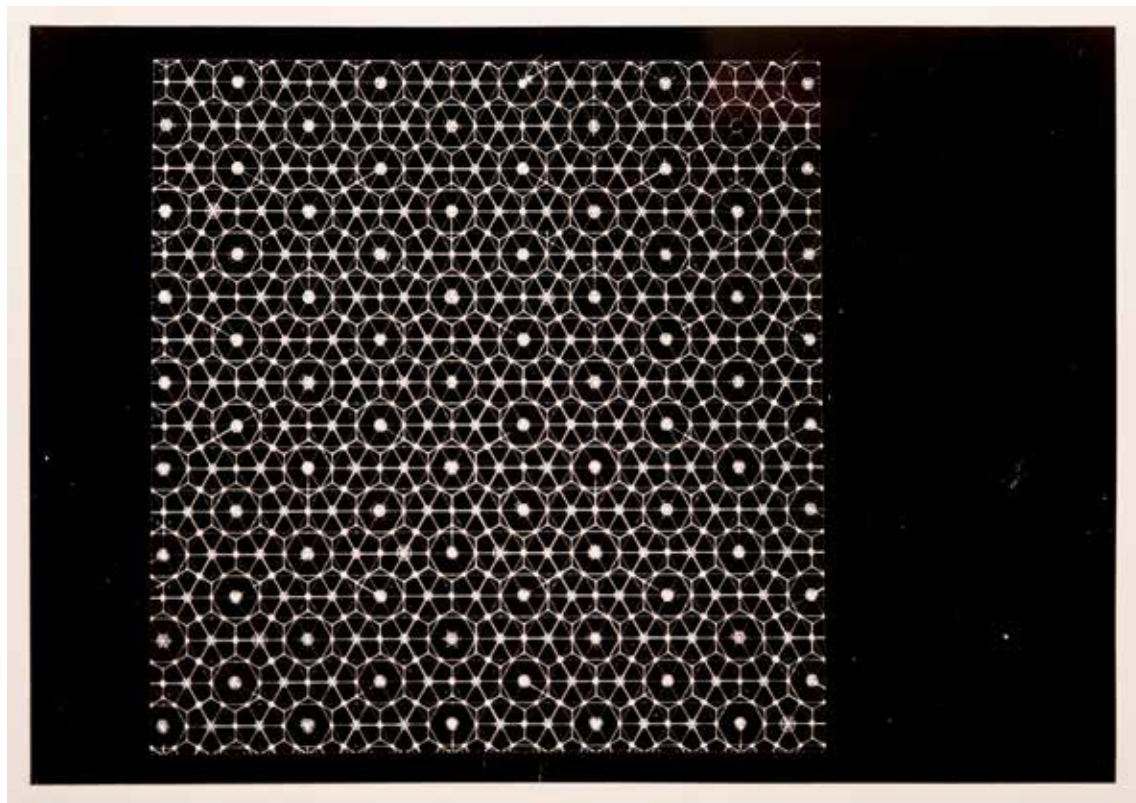
In questa opera convergono da più parti elementi strutturali e formali del vocabolario moderno: dal dinamismo plastico che il 'futurista' Sant'Elia sognava, dal purismo rigoroso di un Mies van der Rohe, dalla drammatica ingegneria di un Mendelsohn e di un Wright, perfino dal senso murario e massivo di un Dudok.

Nell'opera di Luigi Moretti tutto questo ha avuto valore e senso di materia e di stimolo per una creazione originale, ordinata e governata da una fantasia che ha i suoi fermenti lontani e più profondi nella dinamica passionale e barocca del Seicento romano e anche più nella conquista e modulazione dello spazio avviato da Adriano e da Apollodoro di Damasco nel periodo argenteo dell'arte romana, una fantasia che riesce a ritmare il costruttismo più attuale secondo le leggi difficili della 'commensurabilità ellenica', una fantasia

It is an architecture (understood as doing architecture) that is a function of both space and time and that can only be understood in successive stages, as a process of weights and supports, strengths and shapes, planes and lines, developing until its epilogue.

This work encompasses structural and formal elements from the modern architectural language: the plastic dynamism that the "futurist" Sant'Elia dreamt of, the rigorous purism of Mies van der Rohe, the dramatic engineering of Mendelsohn and Wright, and even the solid-brick and massive-structure style of Dudok.

In the work of Luigi Moretti, all this represented stimuli for creating original designs, governed by an imagination having its deep and distant beginnings in the passionate and Baroque dynamics of the Roman 17th century and also in the control and modulation of space that Hadrian and Apollodorus of Damascus had initiat-



↑ - F

Ricerca operativa in urbanistica, schema di Lósch per la localizzazione dei centri residenziali e di produzione su scala territoriale

Milano, XII Triennale, 1960

© Archivio privato Moretti Magnifico

Fotografia

che ha dato, per la prima volta così validamente e così drasticamente, la testimonianza italiana di un superamento ed insieme di una esaltazione del razionalismo europeo”².

Non si tratta quindi di una “cultura del frammento”, come è stato affermato nel recente passato da un noto e brillante architetto e critico americano, come fosse un reperto archeologico lontano nel tempo. Si tratta, al contrario, di un’appartenenza totalmente esistenziale e quindi antropologica o di un vissuto metastorico che si materializza in immagini “incantatorie”, direbbe Moretti, ossia “ideali” e che si confronta con i grandi interpreti dell’architettura.

“L’opera di architettura deve avere una ‘presenza’ immediata, potente, quasi a scoprirti per la prima volta cosa vuol dire realtà, ovvero cosa fuori di te eppoi, per un sortilegio di cui non so ancora spiegarmi la formula, svanire man mano nel tuo spirito e rimanere come impalpabile incantamento. È certamente fenomeno similissimo all’amore e ne porta gli stessi segreti”.

ed in the silver age of Roman art. It was an imagination that harmonised the then current constructivism with the difficult laws of “Hellenic commensurability”, an imagination that, for the first time, firmly demonstrated that Italy had welcomed, accommodated, and gone beyond European rationalism².

It is not a culture of the fragment, as a well-known and brilliant American architect and critic stated, as if it were an ancient archaeological record. By contrast, it is a sense of existential and thus anthropological belonging or a meta-historical life experience, expressed by enchanting images – as Moretti would put it – i.e. ideal images, through which Moretti compared himself with the leading figures of the world of architecture.

A work of architecture should have an immediate and powerful presence, as if it disclosed reality for the first time (i.e. a thing external to yourself). Then, by an inexplicable magic, it vanishes from your spirit and remains



↑ - G

Mostra di architettura parametrica e di ricerca operativa nella urbanistica
Milano, XII Triennale, 1960

© Archivio privato Moretti Magnifico

Vista generale della Mostra, foto di archivio



↑ - H
Galleria Spazio
Roma, via Cadore, 1954
© Archivio privato Moretti Magnifico
Infilata prospettica, foto di archivio

Così si esprime Luigi Moretti in una lettera all'amico e sodale Agnoldomenico Pica del 26 novembre 1969³. Questa visione d'amore per l'architettura che è anche poesia della vita e del fare, quale affermazione della "sua volontà di essere"⁴, di un "esserci" nella radura del mondo⁵, sorge e viene ispirata e guidata come una sorta di "pensiero dominante" dalla figura titanica di Michelangelo. Il Maestro – che con la sua arte rappresenta, sincretizza ed esalta il passaggio dalla certezza del mondo ideale dell'Umanesimo e del primo Rinascimento all'inquietudine esistenziale dello scorrere del tempo, del "Nerotempo"⁶, prefigurando le esaltanti e sontuose forme barocche – rappresenta per Luigi Moretti la "pietra di paragone" del suo pensare e fare architettura. Tra il 1927 ed il 1931, giovanissimo, compie, con largo anticipo sulla critica architettonica europea, una serie di studi sull' "architettura di Michelangelo e del Borromino e su quella barocca (...) "⁷ che formeranno il nucleo dello studio su Michelangelo presentato nel 1964 per le commemorazioni del quattrocentesimo della morte. Moretti interpreta, per esprimerci in maniera sintetica, gli elementi architettonici costitutivi dell'architettura di Michelangelo, quali la colonna inalveolata, il doppio portico e l'ordine gigante, come successioni stratificate matericamente e temporalmente, rappresentative del mondo poetico, esistenziale e *ideale* del Maestro.

Moretti giunge quindi a concepire e definire quelle categorie ideali della rappresentazione artistica e umana, del fare e del sentire architettura, che definirà come "strutture ideali" quali chiavi rappresentative dell'"algoritmo" profondo dello spirito umano e del suo proprio agire, che costituiranno la sua costante visione del mondo.

In questo "racconto epico"⁸ in cui si inseriscono tutti i fatti minuti della vita e nasce, in tale rappresentazione, una prospettiva temporale nuova in cui l'ultimo tempo sembra riassumere "il destino del tutto"⁹, Luigi Moretti s'inserisce a pieno titolo e con capacità *visionaria* di grande respiro.

Assume de facto nel 1933 la direzione totale di tutte le realizzazioni della G.I.L. sul territorio nazionale, nonché quella dei lavori – architettonici e artistici – del Foro, che fino a tale data si era sviluppata senza un'idea unitaria e per architetture puntuali ed episodiche.

La realizzazione del Piazzale dell'Impero, elemento di raccordo e cerniera di tutto il sistema, costituito da elementi prismatici ritmati secondo visuali spaziali o "cannocchiali prospettici"¹⁰ che si relazionano con la città storica al di là del Tevere e la metafisica e potente Casa delle Armi, sono le espressioni morettiane più illuminanti e rappresentative del suo concepire architettura.

as an impalpable enchantment. It is certainly a phenomenon that is very similar to love and that embodies the same secrets.

This is what Luigi Moretti said in a letter to his dear friend Agnoldomenico Pica on 26 November 1969³. This vision of love for architecture, which is a poetry of life and of doing, an affirmation of the will of being⁴, of being in the world⁵, originates from and is inspired and guided, like a dominant thought, by the titanic figure of Michelangelo. The art of this Master epitomises and underpins the transition from the certainty of the ideal world of Humanism and the early Renaissance to the existential anxiety of the flow of time (*Nerotempo*)⁶, prefiguring the exciting and sumptuous Baroque shapes. For Luigi Moretti, Michelangelo represents a yardstick by which to measure his thinking and way of doing architecture. Between 1927 and 1931, when he was very young, Moretti conducted a number of studies on the architecture of Michelangelo and Borromini and on Baroque architecture, much earlier than European architectural critics⁷. These studies were the core of a paper on Michelangelo that he submitted in 1964 for the celebrations of the 400th anniversary of his death. In a nutshell, Moretti interpreted the constituents of Michelangelo's architecture (embedded column, double colonnade, and giant order) as materially and temporally stratified sequences, representing the poetic, existential and *ideal* world of the Master.

Moretti thus conceived and defined the ideal categories of artistic and human representation, of doing and having a feeling for architecture, which he would define as ideal structures, i.e. keys to the profound algorithm of the human spirit and of his own actions, which would be his constant vision of the world.

With his wide-ranging visionary capability, Moretti narrates an epic tale⁸, reporting all the details of life, with a new temporal perspective in which the last time appears to summarise "the fate of everything"⁹.

In 1933, Moretti took over the *de facto* management of all the projects of *Gioventù Italiana del Littorio* (Italian Youth of the Lictor – GIL), as well as of the architectural and artistic works of the *Foro*, which had been carried out until that time without a unitary idea and with a piecemeal approach.

Piazzale dell'Impero, the square that connected the whole system, consisting of prismatic elements based on visual or optical perspectives¹⁰ and communicating with the historical city beyond the

Il Foro tuttavia, nella mente di Moretti, non rimane come qualcosa di concluso in sé, ma assume una portata territoriale di scala urbana che ne denuncia la capacità di vedere in grande. Il piano del Foro, la “Forma ultima Fori” oltrepassa il fiume, si raccorda e si integra con la città storica, vuole essere sistema ordinatore della città in costruzione. Soprattutto il Foro è rappresentazione ideale, e qui torna la lezione michelangeloesca della “nuova Roma”, accesso nord della città, una sorta di grandioso propileo che si raccorda a livello urbano con l’“omphalos” di Piazza Venezia e con quello che avrebbe dovuto diventare il grandioso accesso sud dal mare, ossia l’Esposizione Universale della Civiltà Romana. È noto come queste idee faustiane doversero essere prima tradite, poi congelate nell’oblio del tempo, infine ingiuriate da interventi errati e fuori scala che hanno ormai irrimediabilmente compromesso il pregio artistico-architettonico sia della Casa delle Armi, sia del Piazzale dell’Impero, sia dei rapporti spazio-visuali e ambientali del complesso urbanistico nel suo insieme.

Nel dopoguerra ancora ritorna la complessa capacità immaginativa di Luigi Moretti, che lo porterà a ideare prima e a realizzare poi con grande volontà pragmatica tra Milano e Roma una serie di opere fortemente simboliche del suo proprio essere. Due su tutte: il complesso edilizio di Corso Italia - Via Rugabella a Milano, dalla “potente” presenza iconica, con la prua dell’edificio posto di “taglio”¹¹ aggettante, immagine che si protende spazialmente e visualmente nell’ambito urbano. Le quinte scenografiche sono studiate cinematicamente secondo la percorrenza e lo spazio percettivo urbano al contorno, una sorta di macchina cibernetica, dialetticamente ideata come simbolo urbano. Superfici murarie che si aprono, si dilatano, si tagliano, si arricciano. Non vengono in mente quei *deliri* onirici ad occhi aperti del Barocco? Di Bernini e Borromini specialmente?

L’altra, la misteriosa, silente e metafisica Casa del Girasole in Roma, ideata nel 1948 e realizzata nel 1951, aggettante su di un

“alto basamento di pietra di Tivoli. Un edificio letteralmente tagliato in due da una fenditura piena di ombre e di suggestione che conclude uno spazio amplissimo dato all’atrio, disegnato con la magniloquenza di un atrio antico. L’architettura di questa casa ripropone le infinite risorse del chiaroscuro, abbandonate, anzi perdute, nel razionalismo (...)”¹².

“La casa dalle pareti luminose di mosaico di vetro (...)”¹³,

uno gnomone in grado di misurare il mutamento della luce al mutare delle ore del giorno. Un timpano disegnato come “rimembranza” di un antico segno, un’immagine simbo-

Tiber, and the metaphysical and powerful *Casa delle Armi* are the most enlightening and typical expressions of Moretti’s architecture.

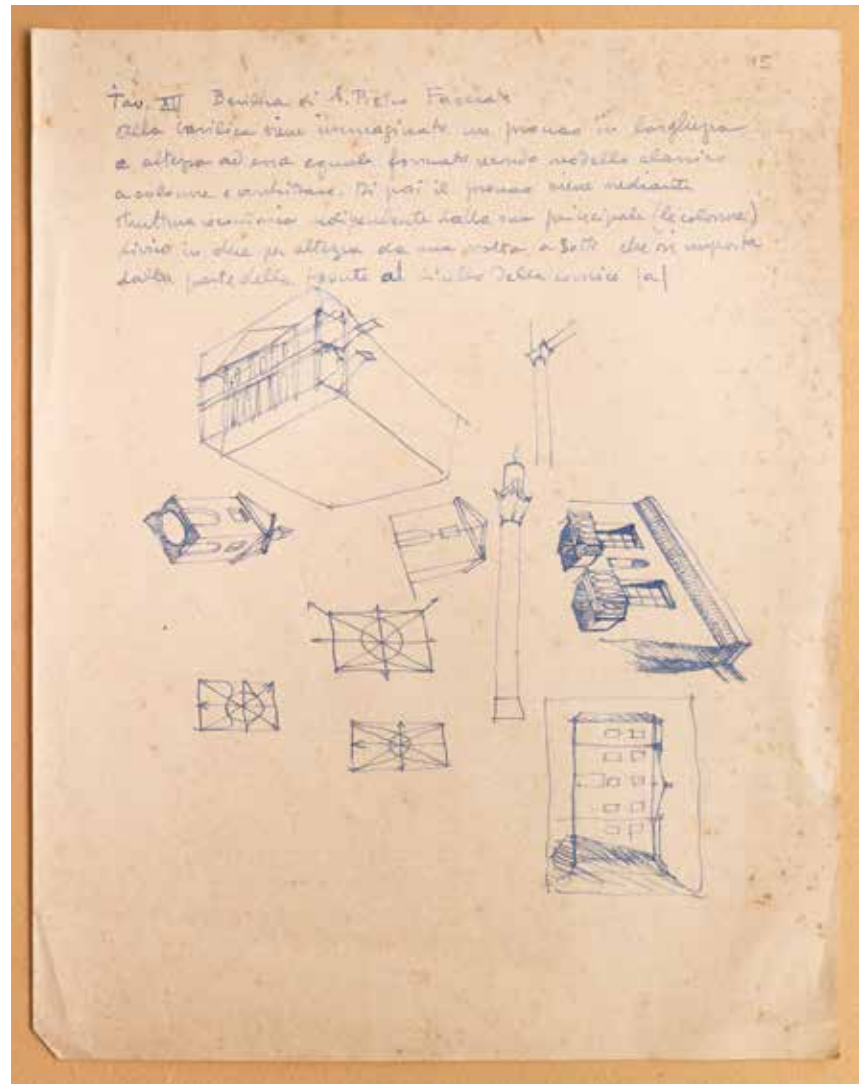
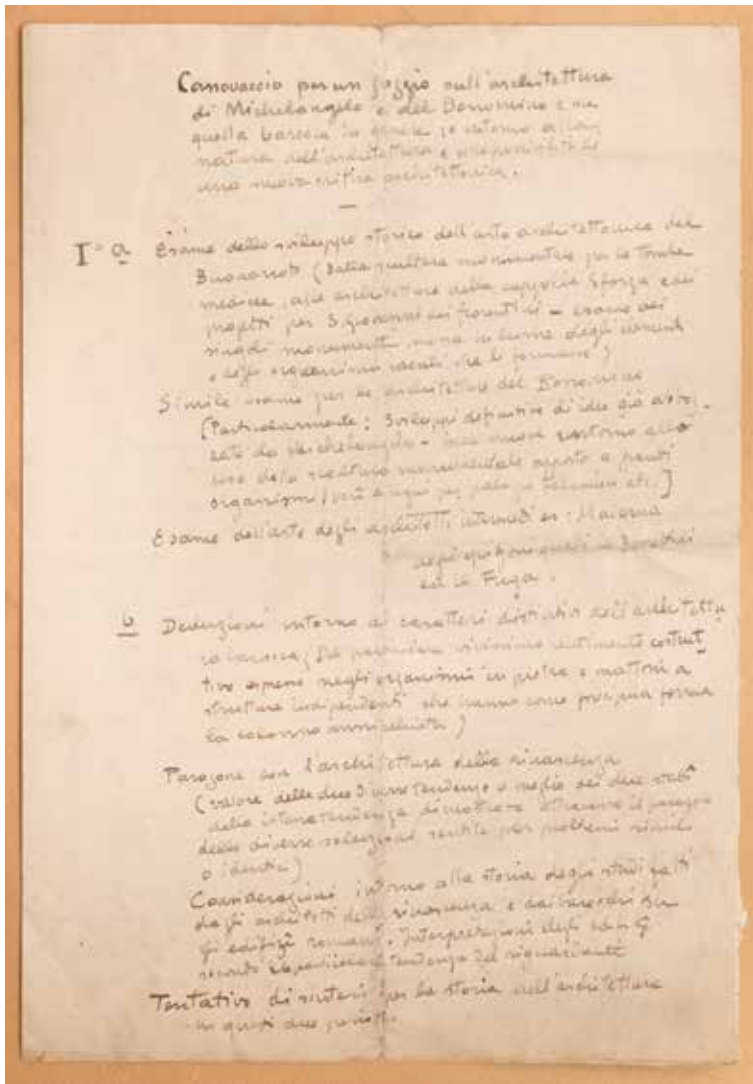
Nevertheless, in the mind of Moretti, the *Foro* had to remain unfinished, i.e. flexible and open to the rest of the cityscape. The plan of the *Foro (Forma ultima Fori)* crosses the river, connects with and integrates into the historical city, and influences the city being built. The *Foro* is an ideal representation – and here Michelangelo’s conception of the new Rome returns –, the northern entrance of the city, a kind of grand propylaeum linked with the omphalos of *Piazza Venezia* and with what would become the magnificent southern entrance to the city (from the sea), i.e. *Esposizione Universale della Civiltà Romana*. It is well known that these Faustian ideas would be first betrayed, then frozen in the neglect of time, and finally insulted by inappropriate and out-of-scale structures, which undermined the artistic-architectural value of *Casa delle Armi*, of *Piazzale dell’Impero*, and of the spatial-visual and environmental relations of the urban complex as a whole.

In the post-war period, Luigi Moretti further exercised his complex imagination, by designing and pragmatically implementing projects in Milan and Rome that strongly epitomised his ideology. Consider just two examples. First, the building complex of *Corso Italia - Via Rugabella* in Milan, with its powerful iconic presence and the “bow” of the building protruding and cut perpendicularly”, an image spatially and visually extending towards the urban space. The scenographic walls were designed cinematically to follow the pattern of the surrounding perceptive urban space, a kind of cyber machine, dialectically conceived as an urban symbol. The wall surfaces open and dilate themselves, becoming curled, reminding us of the open-eye, dream-like deliria of the Baroque style, especially of Bernini and Borromini.

The mysterious, silent, and metaphysical *Casa del Girasole* in Rome, designed in 1948 and built in 1951, protruding onto a

high base in Tivoli stone, is a building split into two by an evocative cut full of shadows, which crowns the very wide space of the entrance hall, designed as a grandiose ancient atrium. The architecture of this building uses the infinite resources of chiaroscuro, which had been abandoned by or lost in rationalism (...)”¹². It is a bright apartment building with glass mosaic walls (...)”¹³,

a gnomon measuring the change of light upon the change of the time of the day, a gable drawn as the remembrance of an ancient sign, a symbolic image of our culture, but then Baroquely cut,



↑ ↗ -1/J
Due pagine del "Canevaccio per un saggio sull'architettura di Michelangelo e del Borromino ecc."
1927
© Archivio privato Moretti Magnifico
Con questo saggio Moretti definisce il concetto di 'strutture ideali'

lica della nostra cultura, ma poi barocamente spezzato, asimmetrico, quasi negato. Una tettonica stratificazione di superfici murarie in rotazione. Forse una gigantesca scultura astratta. Una sorta di emozionale ed incantatore “perturbante”. Un’architettura quest’ultima che ha fatto scuola, imitata vanamente da Venturi e Coderch. Anch’essa un simbolo dell’intimo mondo archetipo di Luigi Moretti.

La sua capacità visionaria e realistica al contempo, che ne fa un *unicum* nel panorama culturale e architettonico europeo, lo porterà, riprendendo antichi interessi epistemologici mai abbandonati nei suoi studi, a concepire l’idea dell’“Architettura parametrica” e della “Ricerca operativa nell’urbanistica”. La prima un’architettura per i “grandi numeri”, ossia per le opere ad alta capacità di ricezione, quali stadi di vario tipo e dimensioni (calcio, tennis, nuoto, ecc.), sale cinematografiche, per le quali il fattore determinante la forma è dato dall’“ottimizzazione” visiva dello spettatore, ossia dall’“equi-appetibilità visiva”. La seconda che concepisce l’urbanistica come disciplina “quantitativa” con precise funzioni “previsionali”, applicabili alla rete relazionale dei trasporti secondo il variare della crescita demografica, dell’andamento delle frequenze, della lunghezza delle distanze e, con il medesimo principio metodologico quantitativo-previsionale, alla crescita e assetto dei distretti urbani. Una disciplina “quantitativa” ma con obiettivi “qualitativi”, ai fini del miglioramento della vita dei fruitori per i quali è pensata. Per perseguire gli obiettivi di tali attività Moretti fondò nel 1957, con l’aiuto ed il sostegno scientifico del prof. Bruno De Finetti, l’I.R.M.O.U. - Istituto di Ricerche Matematiche ed Operative per l’Urbanistica e l’Architettura Parametrica. Gli studi e le ricerche compiute dall’istituto furono esposti alla dodicesima Triennale di Milano nel 1960.

La sua ispirazione dalla storia dell’uomo e dalle sue “rappresentazioni” torneranno ancora nei complessi urbani del Villaggio Olimpico e del quartiere di Decima. Edifici sollevati dal suolo da un portico passante, “rimembranza” degli antichi portici basilicali, che già avevano ispirato Michelangelo nei palazzi capitolini, costituiti da membrane murarie di rossi mattoni, anch’essi simboli del nostro immaginario visivo, la cui intensità cromatica è cangiante a seconda dell’incidenza solare; sono architetture fatte per l’uomo, si direbbe oggi a scala umana¹⁴. Progettati secondo rapporti “ellenici” e secondo correzioni ottiche o aberrazioni prospettiche configuranti lo spazio intercluso ma mai interrotto, metodi ambedue studiati da Moretti *dal vivo* in età ancora adolescenziale, danno al fruitore l’illusione di creare egli stesso lo spazio e le quinte che lo circondano.

Per concludere questo breve e certamente non esauriente profilo dell’uomo Luigi Moretti, non si può non fare cenno

asymmetric, almost denied, a tectonic stratification of rotating masonry surfaces, perhaps a gigantic abstract sculpture, enchanting and disturbing. The latter architecture became very popular and was uselessly imitated by Venturi and Coderch. It was a symbol of the inner archetypal world of Luigi Moretti.

His visionary and at the same time realistic capability, making him a *unicum* in the European cultural and architectural community, led him to conceive the idea of a “parametric architecture” and of “operational research in urban planning”, taking up his old but never abandoned epistemological interests. The former was an architecture of “large numbers”, i.e. for highly used buildings or structures, such as stadiums of different type and size (soccer, tennis, swimming, etc.) and film theatres, for the shape of which the key factor was visual “optimisation”, i.e. full enjoyment of films by all viewers (*equi-appetibilità visiva*). Urban planning was considered as a “quantitative discipline” with specific “forecasting” purposes, to be applied to the relational network of modes of transportation, depending on population growth, attendance trends, distance of travel and, with the same quantitative forecasting methodology, on the growth and organisation of urban districts. This was a quantitative discipline with qualitative targets, i.e. one which was aimed at improving the life of users. To pursue these targets, Moretti founded the *Istituto di Ricerche Matematiche ed Operative per l’Urbanistica e l’Architettura Parametrica* (IRMOU) in 1957, with the help and scientific support of Prof. Bruno De Finetti. The studies and research conducted by the Institute were shown at the *Triennale di Milano* in 1960.

Drawing inspiration from the history of man, his style can also be seen in the building complexes of *Villaggio Olimpico* and of the *Decima* district in Rome: buildings lifted from the ground through porches, reminiscent of the ancient porches of basilicas, which had already inspired Michelangelo in his designs for the Capitoline palaces. These buildings have red brick walls, which are also symbols of our visual imagination, with a changing chromatic intensity depending on the way the sunlight hits them; architectures made for man, to the measure of man¹⁴. They were designed under Hellenic criteria and with optical corrections or perspectival aberrations, to configure an enclosed but never interrupted space – both methods that Moretti studied *de visu* when he was an adolescent – to give the user the illusion that he/she was creating the space and the walls surrounding him/her.

To conclude this short and certainly not exhaustive profile of Luigi Moretti, it is worth mentioning two buildings, symbolising his anthropological imagination and his entrepreneurial ingenuity: the

Luigi Moretti
L'idea di architettura
Archivio Moretti Magnifico

Luigi Moretti
The idea of architecture



↑ - K
Plastico (distrutto) del Foro
Roma, 1937 circa
© Archivio privato Moretti Magnifico
Fotografia

a due architetture anch'esse simbolo del suo proprio immaginario antropologico e della sua geniale capacità imprenditoriale: mi riferisco alla Stock Exchange Tower di Montreal e al complesso urbano del Watergate di Washington.

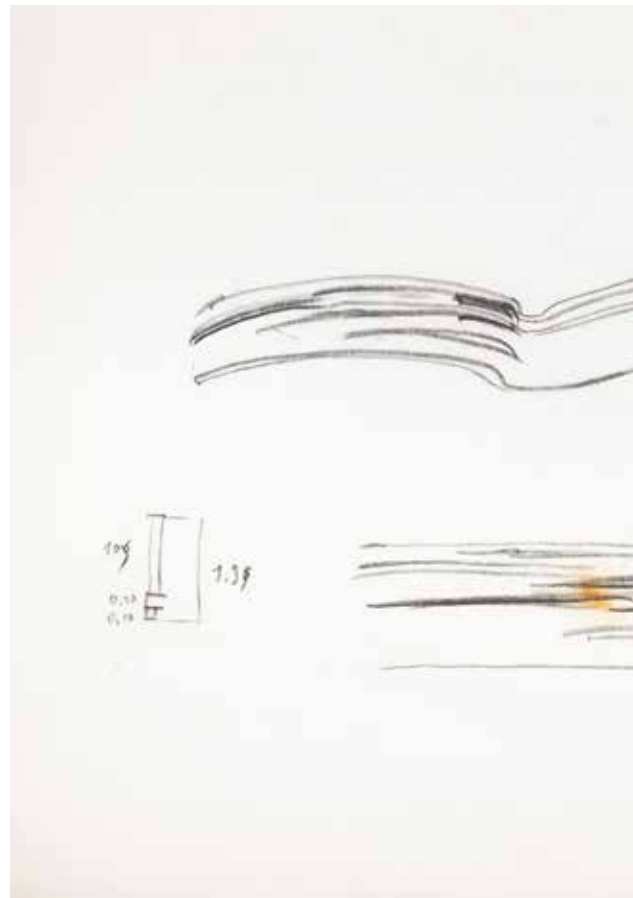
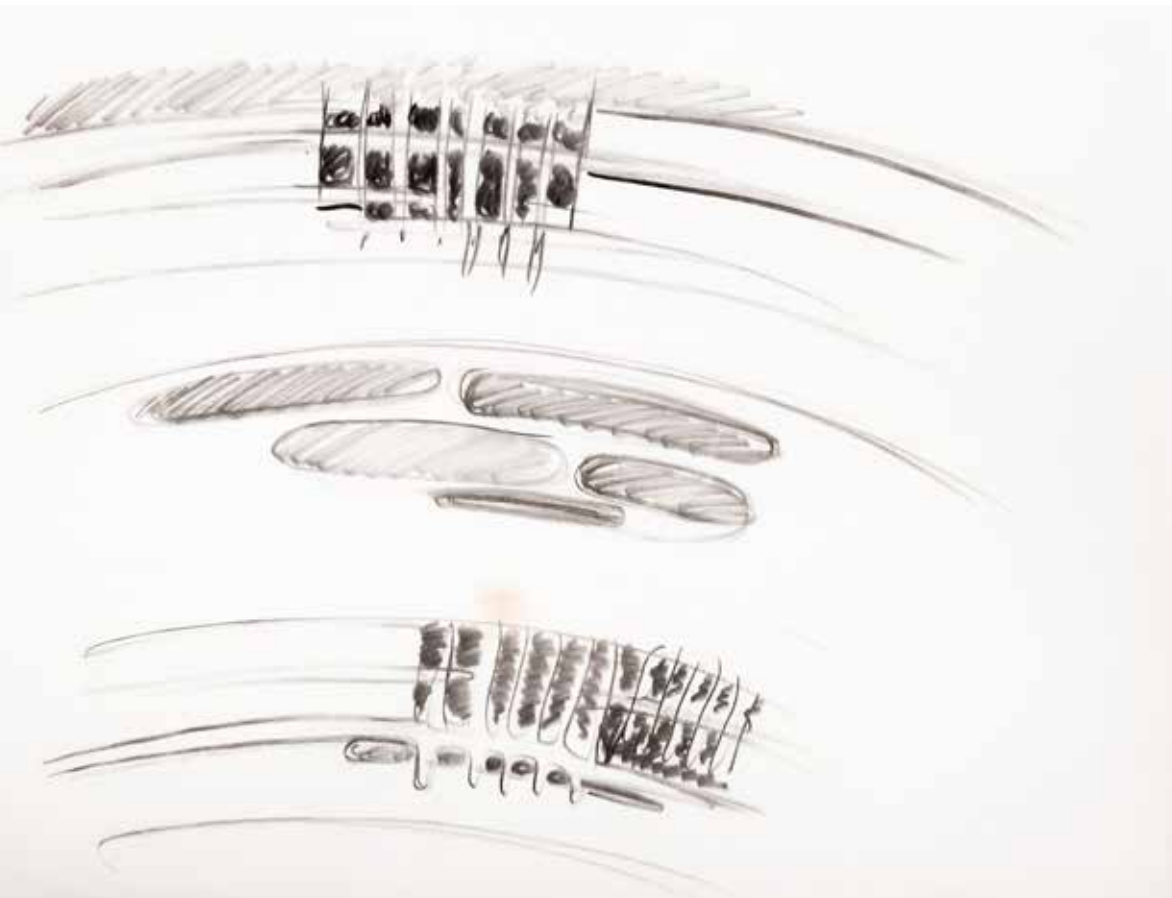
Il primo, un prisma che si gonfia serrato tra quattro potenti pilastri angolari, immagine tratta dagli studi compiuti da Moretti su Borromini nel 1967 per le commemorazioni del trecentenario della morte¹⁵, tagliato da fenditure orizzontali addensanti le ombre come nel "Girasole", disegnato in altezza secondo le leggi delle correzioni ottiche che evitano effetti distorcenti del volume e del profilo dell'edificio.

Il secondo che si adagia sulle rive del grande fiume che attraversa la città. Una città monumento, commemorativa del nascere di una nazione, composta da una sorta di scenografici e misteriosi "cannocchiali ottici".

Stock Exchange Tower in Montreal and the Watergate complex in Washington.

The former is a swelling prism enclosed by four sturdy angular pilars, an image that Moretti drew from his studies on Borromini in 1967 to celebrate the 300th anniversary of his death¹⁵. The building has horizontal cuts that create shadows like in the *Casa del Girasole* and is designed as a high-rise building under the laws of optical correction to avoid effects that would distort the volume and profile of the building.

The latter rests on the banks of the large river crossing the city (a monumental city commemorating the birth of a nation). The complex consists of a number of scenographic elements and mysterious optical perspectives.



↑ ↗ - L/M

Complesso del Watergate

Washington, 1960-65

© Archivio privato Moretti Magnifico

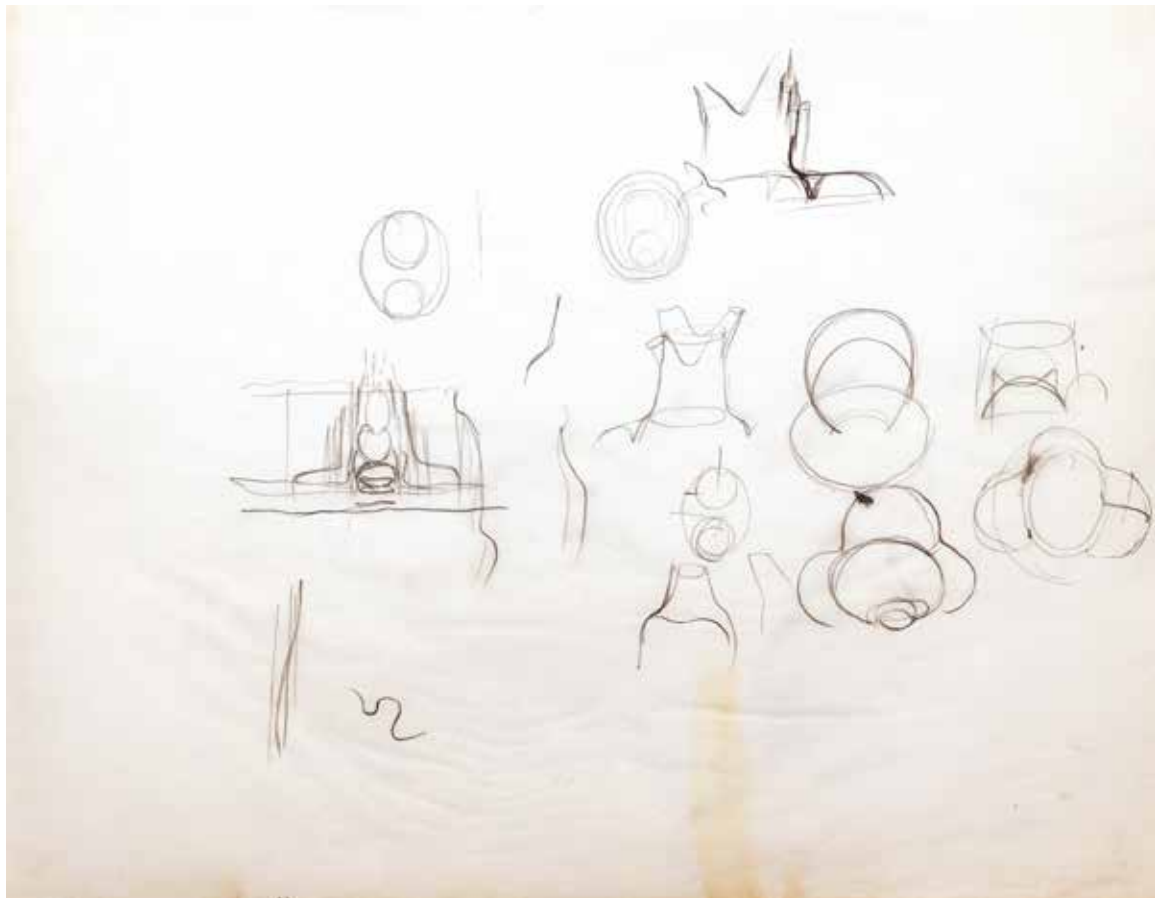
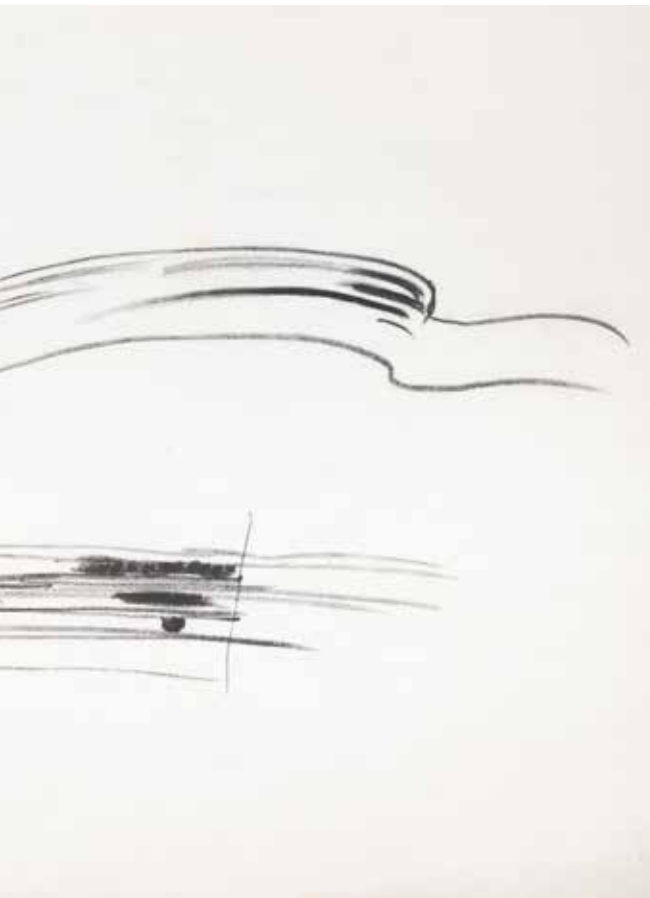
Schizzi delle balconate-modanature pensati come fuochi di percezione visiva

Luigi Moretti così si esprime nelle note esplicative del centro residenziale del Watergate:

“l'area su cui esso verte è sulle rive del Potomac, in zona bellissima, compresa tra la zona di verde e la città reticolare. Sia il vecchio piano di L'Enfant sia le elaborazioni più recenti trattavano questa area estendendo ad essa la struttura reticolare della città. L'Architetto Moretti ha fatto notare che in questo vasto triangolo sarebbe stato quanto mai pericoloso per il paesaggio e per i parchi istituire un complesso rigido e squadrato, ma che, per contro, era quanto mai opportuno considerare questa area come un elemento intermedio di passaggio tra la libera natura e la città. Per conseguenza la composizione doveva essere quanto mai libera, non rigida, armoniosa, quasi da grande giardino o parco e al proposito ricordava le grandi composizioni della città inglese di

In his explanatory notes about the Watergate residential complex, Luigi Moretti said:

it lies along the banks of the Potomac River, in a beautiful place located between the green area and the network structure of the city. Both the old plan by L'Enfant and more recent projects provided that this area would extend to the network structure of the city. Architect Moretti pointed out that, in this wide triangle, a stiff and square complex would have a negative impact on the landscape and on parks. Therefore, this area should be an intermediate element of transition from free nature to the city. Consequently, the design should be extremely free, flexible, and harmonious, like a large garden or park. Moretti recalled the designs used in the British city



↑ - N
Chiesa commemorativa del Concilio Ecumenico Vaticano II
Roma, 1970-71
© Archivio privato Moretti Magnifico
Sancta Maria Mater Ecclesiae, schizzi iniziali



↑ - ○

Parcheggio del galoppatoio

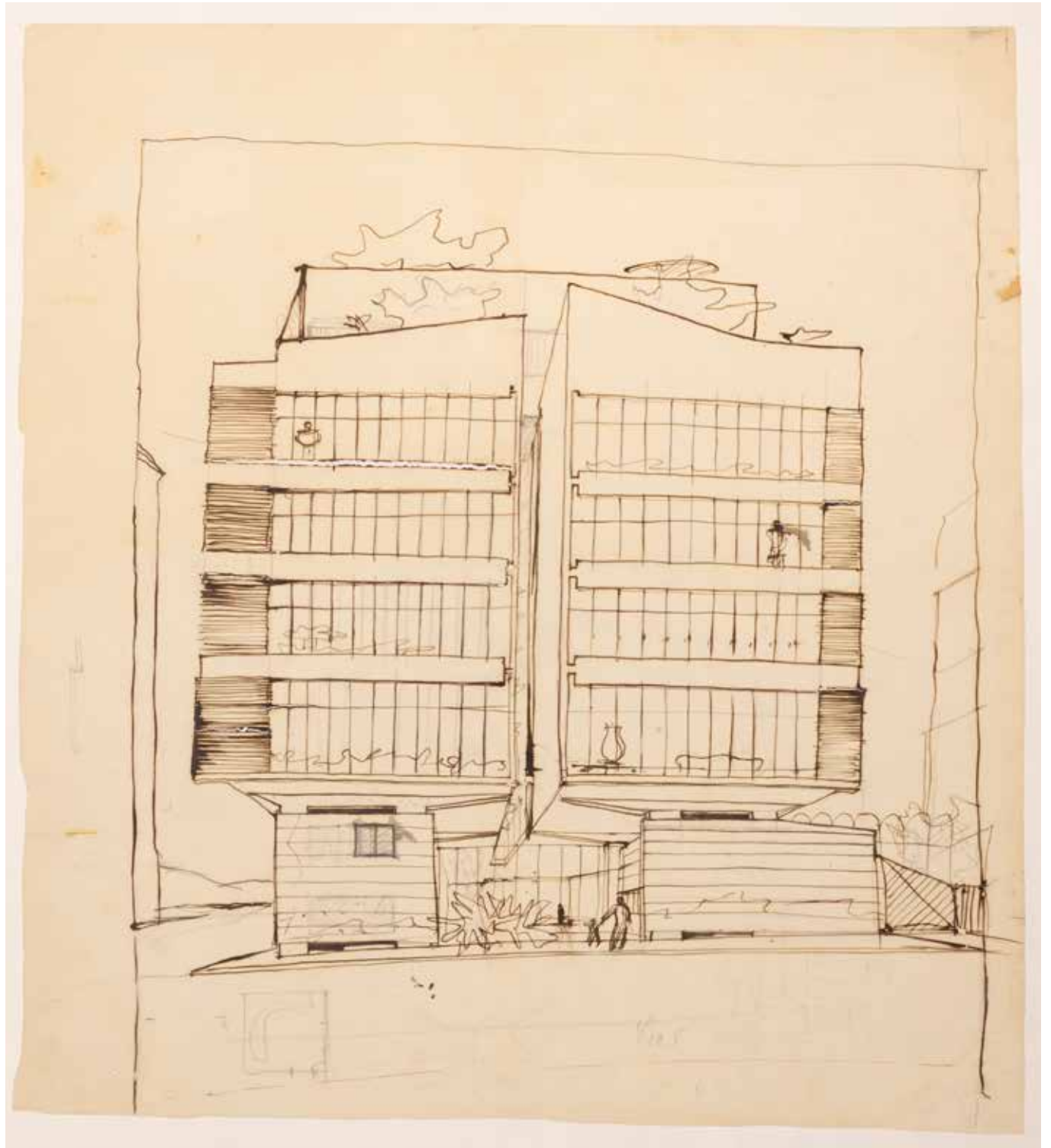
Roma, 1968

© Archivio privato Moretti Magnifico

Veduta d'insieme dei due ordini in fase di realizzazione.
Stato del cantiere

Luigi Moretti
L'idea di architettura
Archivio Moretti Magnifico

Luigi Moretti
The idea of architecture



↑ - P
Casa del Girasole
Roma, 1949
© Archivio privato Moretti Magnifico
Soluzione definitiva della facciata
Disegno originale di Luigi Moretti

Bath e gli edifici di John Wood il giovane e degli altri grandi architetti di questa città.

Per questo la composizione del progetto è snodata su edifici curvilinei e ad esedra, in cui grandi spazi interni seguivano il grande parco lungo il Potomac, così da fare delle costruzioni e dei giardini un tutto unico. Per questo si parlò del complesso architettonico come di un giardino pietrificato.

Le disposizioni degli edifici consentono poi la visione da tutti gli appartamenti delle rive e del parco sul Potomac¹⁶.

Questi due grandi complessi architettonici sono sì dei *frammenti* di cultura europea e italiana, ma vivi e vissuti e che continuano a vivere, fatti per l'uomo, che si radicano nel cuore dell'America e che si ricongiungono per uno strano e misterioso destino con l'architettura evocativa e visionaria di L'Enfant¹⁷.

La strada che ci indica Luigi Moretti è quella di non abbandonarsi a vani formalismi in grado di soddisfare soltanto la vanità dell'io demiurgico¹⁸ che tanto tradisce ed inquieta il nostro vivere contemporaneo.

Concepire la *forma* non soltanto come struttura logica in sé, ma come fattore di un contenuto reale e nel tempo emblematico e ideale delle necessità non solo materiali ma essenzialmente spirituali del divenire dell'uomo. A significare la lezione umana ancora prima che artistica di Moretti sono le parole di Paul Klee: "Infine tutto è transitorio e ciò che resta dei tempi andati, ciò che resta della vita, è l'elemento spirituale. L'elemento spirituale nell'arte o, chiamiamolo più semplicemente, l'elemento artistico. In tutto quello che facciamo l'esigenza di assoluto è sempre la stessa. La bellezza che forse non bisogna separare dall'arte, non riguarda tanto l'oggetto quanto la rappresentazione. In questo, ed in nessun altro modo, l'arte supera il brutto senza sfuggirlo (...). La forza creativa non si può definire: essa permane in ultima analisi misteriosa"¹⁹.

of Bath and the buildings by John Wood the younger, and other prominent architects of this city.

This is why the project is based on curvilinear, exedra-shaped buildings, whose wide interior spaces echo the large park along the Potomac river, so that buildings and gardens can represent an integrated whole. This is why the architectural complex was defined as a petrified garden.

The layout of the buildings is such that all of their apartments overlook the park on the Potomac river¹⁶.

These two large architectural complexes are certainly *fragments* of European and Italian culture, but they are alive, made to the measure of and used by man. They continue to exist, rooted in the heart of America and, in a mysterious twist of fate, they reconnect with the evocative and visionary architecture of L'Enfant¹⁷.

The way that Luigi Moretti showed us is not a surrender to vain formalisms, which can only satisfy the vanity of the demiurgical ego¹⁸ that betrays and disturbs our life.

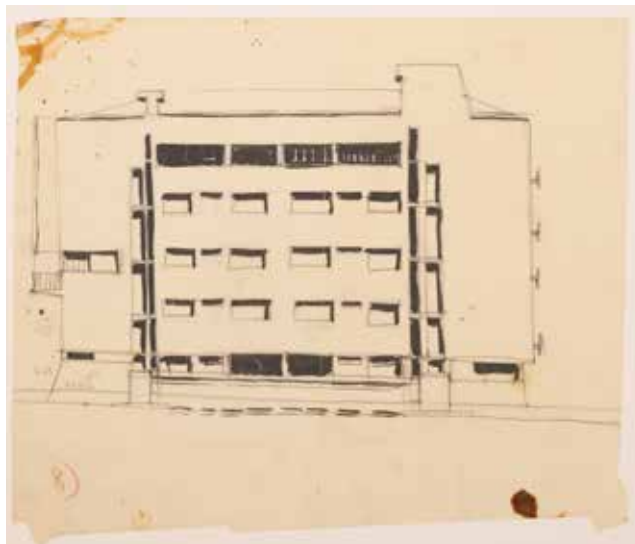
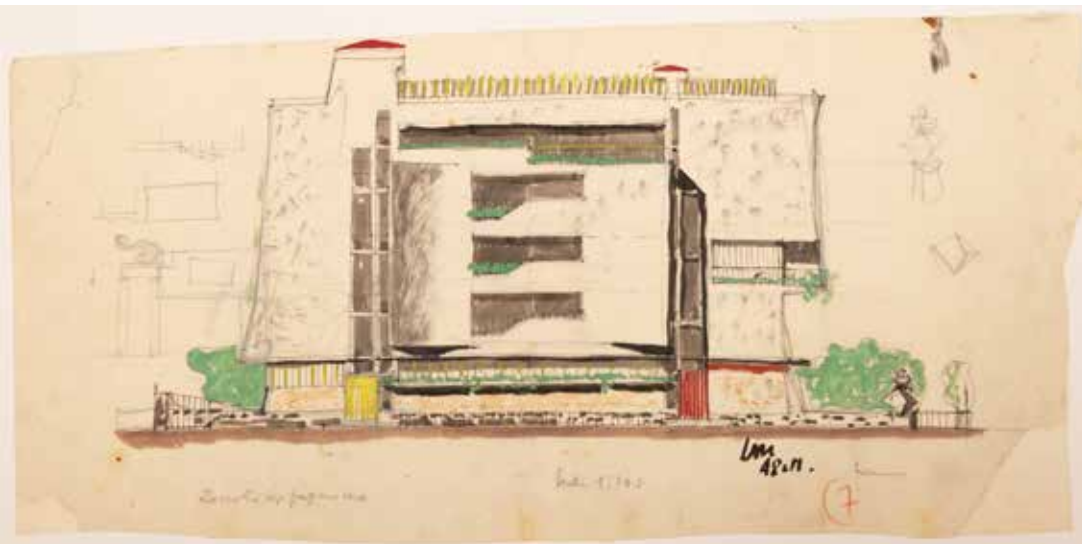
We need to conceive *shape* not only as a logical structure per se, but as a factor of real and ideal content, symbolising not only the material but above all the spiritual needs of man. Paul Klee expressed the human rather than artistic teaching of Moretti: *Ultimately, everything is transient, and what remains of the past, of life, is the spiritual element in art or merely the artistic element. In all that we do, the need for the absolute is always the same. The beauty that perhaps we should not separate from art does not lie in the object but in its representation. It is in this and in no other way that art overcomes the ugly without getting away from it (...). Creative strength cannot be defined: it ultimately remains mysterious¹⁹.*

↗ ↗ - Q / R

Palazzina della cooperativa Astrea
Roma, 1947-51

© Archivio privato Moretti Magnifico

Disegni di prospetto



- 1- L. Moretti, *Le strutture ideali di Michelangelo e dei barocchi. Atti del convegno di Studi Michelangioleschi, Firenze-Roma 1964-1966*. Edizioni dell'Ateneo, Roma.
- 2- L. Moretti, *Alcune opere tra le più importanti e significative dell'arch. Luigi Moretti*. Dattiloscritto inedito senza data. Archivio Moretti Magnifico.
- 3- L. Moretti, *Lettera ad Agnoldomenico Pica*, Roma, 26 novembre 1969. Le sottolineature sono di Moretti stesso - Archivio Moretti Magnifico.
- 4- L. Moretti, *Le strutture ideali di Michelangelo e dei barocchi (...), op. cit.*
- 5- M. Heidegger, *Lettera sull'Umanismo*, Segnavia, Adelphi, 2002.
- 6- L. Moretti, *Le strutture ideali di Michelangelo (...), op. cit.*
- 7- L. Moretti, *Canovaccio per un saggio sull'architettura di Michelangelo e del Borromino e su quella barocca in genere; e intorno alla natura dell'architettura e alle possibilità di una nuova critica architettonica*, Roma 1927. Manoscritto inedito. Archivio Moretti Magnifico.
- 8- L. Moretti, *Le strutture ideali, (...), op. cit.*
- 9- L. Moretti, *Le strutture ideali, (...), op. cit.*
- 10- Agnoldomenico Pica (a cura di), *Il Foro Mussolini*, Edizione a cura della Presidenza Centrale dell'Opera Balilla, Valentino Bompiani editore 1937 - XV, p. 38.
- 11- Per il valore plastico e spazio-visuale che L. Moretti conferisce alle "figure di taglio" si veda: L. Moretti, *Discontinuità dello spazio in Caravaggio*, "Spazio" n. 5, luglio-agosto 1951. Si veda inoltre la facciata del corpo alto della Saracena sul quale il taglio/segno è impresso secondo un ritmo "verticale- orizzontale-verticale", tale da definirlo come segno astratto e definito in sé e focus visivo della facciata medesima. Si veda: L. Moretti, *Forme astratte nella scultura barocca*, "Spazio" n. 3, ottobre 1950.
- 12- V. nota 2.
- 13- *Ibidem*.
- 14- Per quanto riguarda il valore cromatico e della luce che L. Moretti assume come "parametri" costanti del suo fare artistico, si vedano rispettivamente: L. Moretti, *Colore di Venezia*, "Spazio" n. 3, ottobre 1950 e L. Moretti, *Spazi-luce nell'architettura religiosa*, "Spazio" (fascicolo) 30 aprile 1962.
- 15- L. Moretti, le serie di strutture generalizzate di Borromini. Accademia Nazionale di S. Luca, 1967. Convegno di Studi Borrominiani. De Luca editore.
- 16- L. Moretti, dattiloscritto inedito senza data di presentazione del progetto. 1) Cenni sulla città di Washington; 2) Il progetto del nuovo centro residenziale; 3) Caratteristiche del nuovo complesso; 4) L'iniziativa - Archivio Moretti Magnifico.
- 17- Per aiutare a comprendere l'idea di architettura che guida il progetto del Watergate, si vedano: L. Moretti, *Eclettismo ed unità di linguaggio*, "Spazio" n. 1, luglio 1950.
- L. Moretti, *Valori della modanatura*, "Spazio" n. 6, dicembre 1951, gennaio 1952, marzo-aprile 1952.
- L. Moretti, *Struttura e sequenza di spazi*, "Spazio" n. 7, dicembre 1952 - gennaio 1953.
- 18- ...Strappa da te la vanità,
ti dico strappala. Impara dal mondo verde....
...Strappa da te la vanità.
Avido di distruggere, avaro di carità.
Strappa da te la vanità, ti dico strappala.
Ezra Pound, *The Pisan Cantos*, C. LXXXI; citato da L. Moretti in *Ricerca Matematica in Architettura e Urbanistica*.
"Moebius", *Unità della Cultura. Architettura Urbanistica Arte* n. 1, anno IV, 1971-72.
- 19- Paul Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, Edizioni Feltrinelli, 1959, pp. 459 e 461.

- 1- L. Moretti, *Le strutture ideali di Michelangelo e dei barocchi. Atti del convegno di Studi Michelangioleschi, Florence-Rome, 1964-1966*. Edizioni dell'Ateneo, Rome.
- 2- L. Moretti, *Alcune opere tra le più importanti e significative dell'arch. Luigi Moretti*. Unpublished and undated typewritten paper. Archivio Moretti Magnifico.
- 3- L. Moretti, *Lettera ad Agnoldomenico Pica*, Roma, 26 November 1969 (underlining by the author) - Archivio Moretti Magnifico.
- 4- L. Moretti, *Le strutture ideali di Michelangelo e dei barocchi (...), op. cit.*
- 5- M. Heidegger, *Lettera sull'Umanismo*, Segnavia, Adelphi, 2002.
- 6- L. Moretti, *Le strutture ideali di Michelangelo (...), op. cit.*
- 7- L. Moretti, *Canovaccio per un saggio sull'architettura di Michelangelo e del Borromini e su quella barocca in genere; e intorno alla natura dell'architettura e alle possibilità di una nuova critica architettonica*, Rome, 1927. Unpublished manuscript. Archivio Moretti Magnifico.
- 8- L. Moretti, *Le strutture ideali, (...), op. cit.*
- 9- L. Moretti, *Le strutture ideali, (...), op. cit.*
- 10- Agnoldomenico Pica (ed.), *Il Foro Mussolini*, Edizione a cura della Presidenza Centrale dell'Opera Balilla, Valentino Bompiani editore 1937 - XV, p. 38.
- 11- For information about the plastic and spatial-visual value that L. Moretti assigns to cut elements, see: L. Moretti, *Discontinuità dello spazio in Caravaggio*, "Spazio" no. 5, July-August 1951. See also the façade of the *Villa Saracena* holiday home, where the cut has a vertical-horizontal-vertical pattern, representing an abstract and self-defined element and the visual focus of the façade. See: L. Moretti, *Forme astratte nella scultura barocca*, "Spazio" no. 3, October 1950.
- 12- See note 2.
- 13- *Ibidem*.
- 14- For information about the the use of colours and light, constant parameters of Moretti's artistic work, see: L. Moretti, *Colore di Venezia*, "Spazio" no. 3, October 1950, and L. Moretti, *Spazi-luce nell'architettura religiosa*, "Spazio" (binder), 30 April 1962.
- 15- L. Moretti, le serie di strutture generalizzate di Borromini. Accademia Nazionale di S. Luca, 1967. Convegno di Studi Borrominiani. De Luca editore.
- 16- L. Moretti, unpublished typewritten paper without the date of submission of the project. 1) Cenni sulla città di Washington; 2) Il progetto del nuovo centro residenziale; 3) Caratteristiche del nuovo complesso; 4) L'iniziativa - Archivio Moretti Magnifico.
- 17- For a better understanding of the idea of architecture underlying the Watergate project, see: L. Moretti, *Eclettismo ed unità di linguaggio*, "Spazio" no. 1, July 1950.
- L. Moretti, *Valori della modanatura*, "Spazio" no. 6, December 1951, January 1952, March-April 1952.
- L. Moretti, *Struttura e sequenza di spazi*, "Spazio" no. 7, December 1952 - January 1953.
- 18- ...Pull down thy vanity,
I say pull down. Learn of the green world...
...Pull down thy vanity.
Rathe to destroy, niggard in charity.
Pull down thy vanity. I say pull down.
Ezra Pound, *The Pisan Cantos*, C. LXXXI; quoted by L. Moretti in *Ricerca Matematica in Architettura e Urbanistica*.
"Moebius", *Unità della Cultura. Architettura Urbanistica Arte* no. 1, year IV, 1971-1972.
- 19- Paul Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, Edizioni Feltrinelli, 1959, pp. 459 and 461.

Tommaso Magnifico
Architetto

Architect

L'Archivio Moretti-Magnifico è stato dichiarato di "interesse storico particolarmente importante" dalla Soprintendenza Archivistica per il Lazio nel 2019

The Moretti-Magnifico Archive was declared of "particularly important historical interest" by the Archival Superintendece of Lazio in 2019

Fotografie di / Photo by Vincenzo Labellarte per / for AR MAGAZINE

Bianca Coggi

MORANDI PER LA CITTÀ DI COLLEFFERRO

Tra i maestri del Novecento Riccardo Morandi (1902-89), più noto come ingegnere di viadotti, ponti e grandi strutture realizzate in tutto il mondo con sistemi da lui stesso brevettati, fu in realtà anche architetto (tanto da ricevere nel 1983 la laurea *honoris causa* in Architettura).

La bellezza della sua opera è riconoscibile soprattutto in due accezioni fondamentali: *volontà di sperimentazione e ricerca formale dell'espressività strutturale e funzionale*. Da questo punto di vista fu un professionista visionario, con i suoi progetti avveniristici che andavano ad interessare non solo singoli edifici, opere infrastrutturali, edifici industriali ma anche città intere.

Scuola fondamentale e che accompagnerà la carriera di Morandi fin dagli esordi, negli anni Trenta, furono i progetti per la Società BPD, sua committente sino al 1972 per lo più relativi al territorio di Colleferro alle porte di Roma.

I progetti di Morandi per Colleferro sono ancora poco noti¹. In realtà la copiosità delle opere qui realizzate e la loro diversificazione tipologica, sia strutturale che funzionale, devono aver inciso molto sulla sua carriera professionale: dalle case operaie all'albergo, dagli edifici industriali a quelli di rappresentanza politica e religiosa. Sono tutti tipi edilizi realizzati da Morandi a Colleferro e sui quali l'ingegnere ha potuto sperimentare nuove tecniche costruttive, nuovi linguaggi architettonici e strutturali² riuscendo in taluni casi a dare vita a

MORANDI AND THE CITY OF COLLEFFERRO

Riccardo Morandi (1902-89), better known as an engineer of viaducts, bridges and large structures built all over the world using systems that he patented, was in fact also an architect (so much so that in 1983 he received a degree *ad honorem* in Architecture).

The beauty of his work is especially evident through two fundamental aspects: the *will to experiment* and the *formal search for structural and functional expressiveness*. From this point of view, he was a visionary, with his futuristic projects that involved not only individual buildings, infrastructure works, industrial buildings but entire cities as well.

A fundamental school that accompanied Morandi's career from the very beginning, in the 1930s, were the projects for BPD, his client until 1972. Those projects were mainly related to the city of Colleferro, just outside Rome.

Morandi's projects for Colleferro are still little known¹. In reality, the abundance of such works and their diversification, both structural and functional, must have had a great impact on his professional career: from workers' homes to hotels, from industrial buildings to those used for political and religious purposes.

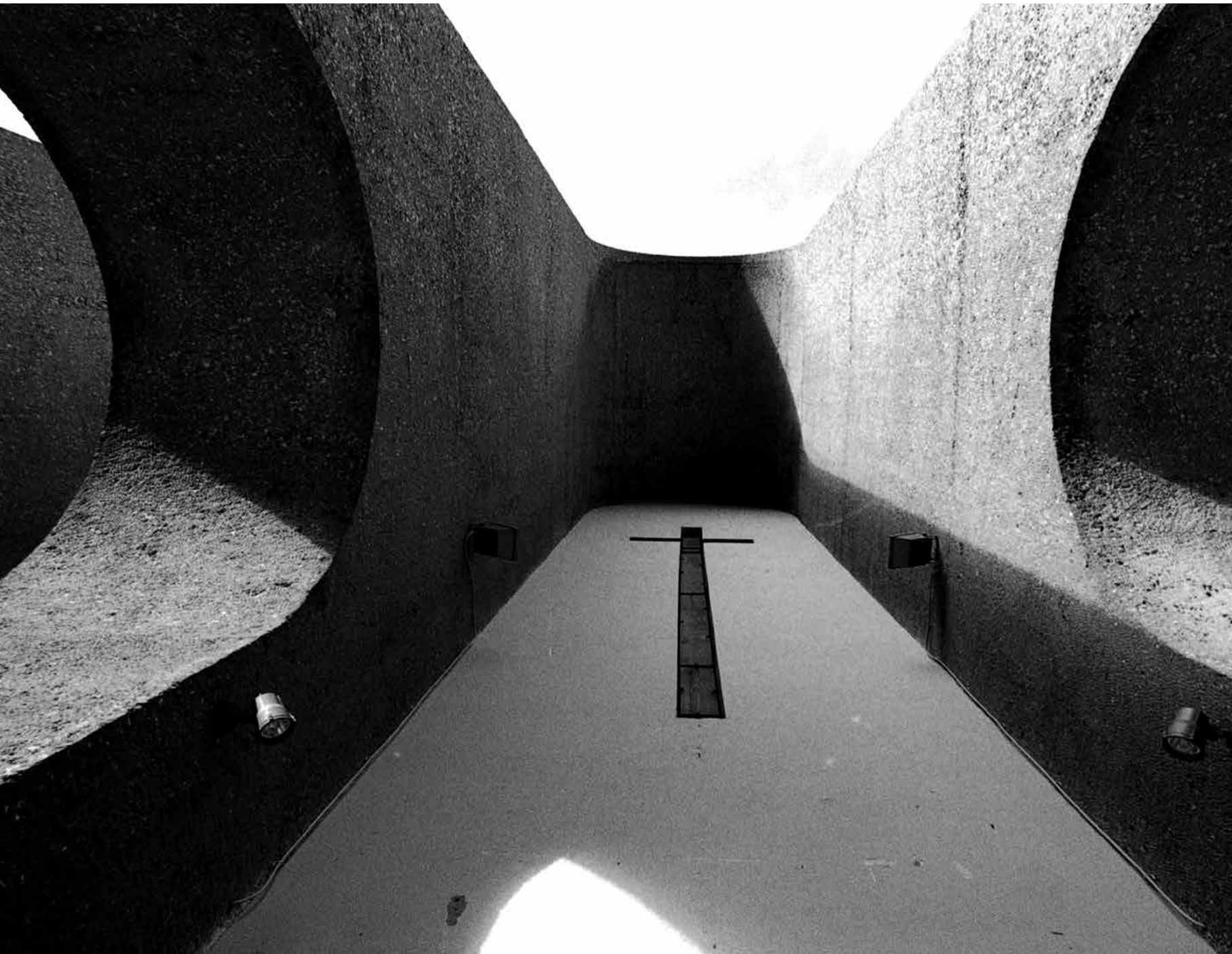
→ - A

Riccardo Morandi
Chiesa di Santa Barbara a Colleferro
1935

Ph Stefano Del Monte

Archi del pronao





↑ - B

Riccardo Morandi

Chiesa di Santa Barbara a Colferro

1935

Ph Stefano Del Monte

Pronao, vista dal basso

degli esempi di architettura straordinaria come alcuni *gioielli* di architettura e ingegneria: la Chiesa di Santa Barbara (1935), il Mercato Coperto (1939-40), il Centro direzionale BPD (1935), le Palazzine INA-CASA (1956), il Centro Studi Chimico-fisici (1953-57), il Cementificio (1936 e 1964), il Centro Metallurgico (1954) e molti altri.

Come uno dei massimi esperti (tra i pochi allora presenti sul mercato) di strutture a telaio in cemento armato, Riccardo Morandi inizia la sua collaborazione con la società BPD negli anni Trenta. Viene a lui dapprima affidata la progettazione dell'ampliamento del Cementificio e la realizzazione del Laboratorio di Nitrocellulosa, seguono l'incarico di progettazione di alcuni edifici ad uso civile posti a completamento del primo villaggio operaio (realizzato dalla BPD già tra 1913 e 1934) e l'incarico della progettazione di una grande espansione urbana per i dipendenti della fabbrica, per una città che avrebbe dovuto accogliere circa 10.000 abitanti.

Il piano di espansione delineato da Morandi fu realizzato in due fasi: una prima fase vede una parte della città già completa prima del secondo conflitto mondiale, mentre la seconda fase viene realizzata e rivisitata successivamente, negli anni Cinquanta, secondo i fondi INA-Casa. Entrambi i piani sono concepiti secondo un *leitmotiv* comune (ripreso sicuramente dalle idee di Sanjust prima e di Giovannoni poi nei piani coevi di Monte Sacro e Garbatella): correlazione tra tipologia edilizia, funzione e morfologia del terreno.

La correlazione tra tipologia edilizia e morfologia del terreno è il fattore determinante che caratterizza il piano della città: come per il progetto di Monte Sacro, anche a Colferro i *fabbricati* sono posti nella parte pianeggiante dell'area a disposizione, su schemi rettilinei, mentre le *ville* sono poste nei punti più alti e su tracciati sinuosi.

Ma rispetto al *caso romano* la progettazione della nuova Colferro, per la presenza dell'industria, sua promotrice e finanziatrice, è caratterizzata da nuove connotazioni che sono riferibili anche alle città industriali delineate da Garnier.

La distinzione tra città e fabbrica non è solo assicurata dall'impiego di forme sinuose e organiche per la città, ma anche da alcuni elementi concreti di separazione: vengono interposte tra le due entità, prima disgiunte esclusivamente da un elemento idrografico, una nuova strada a percorrenza interurbana e una fascia a *verde*.

Tutti gli edifici a funzione specialistica sono diversificati tra di loro e presentano caratteristiche salienti differenziate a seconda del tipo di funzione a cui sono destinati. L'autorevolezza dei luoghi di rappresentanza politica, religiosa e lavorativa è garantita ad esempio da alcuni accorgimenti:

Morandi built just about everything in Colferro. Here, the engineer could experiment with new construction techniques, new architectural and structural languages².

In some cases, he was able to give life to outstanding examples of architecture, like some jewels of architecture and engineering: the Church of Santa Barbara (1935), the Indoor Market (1939-40), the BPD Business Centre (1935), the INA-CASA Houses (1956), the Centre for Chemical-Physical Studies (1953-57), the Cement Plant (1936 and 1964), the Metallurgical Centre (1954) and many more.

As one of the top experts (among the few ones on the market, at the time) on reinforced concrete frame structures, Riccardo

Morandi began collaborating with BPD in the 1930s. He was first entrusted with the design of the extension of the Cement Plant and the construction of the Nitrocellulose Laboratory. Later, he had to design some public buildings to complete the first workers' village (built by BPD between 1913 and 1934) and a major urban expansion for the factory's employees. The city was supposed to accommodate about 10,000 inhabitants.

The expansion plan outlined by Morandi consisted of two phases: the first phase was completed before the Second World War, while the second one was created and revised in the 1950s according to the INA-Casa funds. Both plans followed a common *leitmotiv* (certainly taken from the ideas of Sanjust first and Giovannoni later, visible in the contemporary plans of Monte Sacro and Garbatella): a close correlation existed among the type of building, function and morphology of the land.

The correlation between type of building and morphology of the land is the key factor that characterizes the city plan: as with the Monte Sacro project, Colferro buildings are located in the flat part of the area available, along straight lines, while the villas are located at the highest points, along winding paths.

Nevertheless, compared to the Roman case, the design of the new Colferro, because of the presence of the industry – its promoter and investor – was characterized by new connotations that evoke the industrial cities outlined by Garnier, too.

The distinction between city and factory was not only ensured by the use of winding and organized shapes in the city, but also by some specific dividing elements: the two entities used to be separated exclusively by a hydrographic element, whereas with the new intervention they were interposed by a new intercity road and a green belt.



↑ - C

Veduta aerea di Colleferro

1962

ICCD - Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione

dimensione delle strade e degli edifici maggiori, rivestimenti in travertino per alcuni edifici, emergenze verticali, punti di vista privilegiati. In taluni casi le modalità costruttive assumono elemento sperimentale di grande pregio: nella Chiesa di Santa Barbara ad esempio la struttura degli archi è realizzata in pareti sottili in conglomerato di cemento, sabbia, pietrisco calcareo e scaglie di selce senza intonaco e con la superficie esterna martellinata a grana grossa (tematica che viene ripresa e applicata per la realizzazione di tutte le recinzioni della nuova città)³.

Tale concezione dell'architettura applicata nei progetti per Colleferro a partire dal piano degli anni Trenta e che ha la massima espressione nei progetti degli anni Cinquanta, potrebbe essere stato l'*incipit* formativo anche per la filologia progettuale che ha poi accompagnato Morandi nel corso di tutta la sua carriera professionale: schiettezza compositiva e correlazione tra forma e funzione, tra forma e struttura, ricerca strutturale di un'idea visionaria dell'architettura e della città che è propria dei maestri che si sono distinti nel secolo scorso.

Il massimo esempio dei progetti della maturità di Morandi per Colleferro è rappresentato dal Centro Studi Chimico-fisici (1953-57). L'edificio è articolato su due elementi distinti e cioè il corpo dei Laboratori, di volume chiuso e geometrico, e la Sala per Conferenze, di forma libera e schiettamente espressa all'esterno. La pensilina ondulata determina l'elemento di legame dei due corpi. La forma dei portali della sala conferenze è dettata sia da esigenze di visibilità per gli auditori, sia da esigenze acustiche.

All specialist buildings are different from each other and exhibit distinctive features according to the type of function that they play. A number of solutions confer authoritativeness to buildings used for political, religious and working representation, such as: the size of the streets where major buildings are located, travertine cladding in some buildings, vertical elevations, special views. At times, construction methods turn into an experimental and highly valuable feature: in the Church of Santa Barbara, for example, the structure of the arches is made of thin walls made of cement conglomerate, sand, calcareous stone and flint flakes without plaster. The external surface was hammered with a coarse grain (this technique was used and applied in the construction of all the fences of the new city)³.

This idea of architecture was applied to Colleferro's projects from the 1930s onwards. Its highest expression came with the 1950s projects. It may have been the educational *incipit* for the design philology that accompanied Morandi throughout his professional career: compositional straightforwardness and correlation between shape and function, shape and structure, a structural search for a visionary idea of architecture and the city. This is typical of the masters who distinguished themselves in the last century.

The greatest example of Morandi's maturity in Colleferro is the Chemical-Physical Studies Center (1953-57).

The building is divided into two distinct elements: the body accommodating the Laboratories, with a closed and geometric volume, and the Conference Room, with a free shape as one can clearly see from the outside. The undulating canopy connects the two bodies. The shape of the portals of the conference room was determined both by the need for visibility for the audience and by acoustic requirements.

1- Effettivamente, in qualità di città industriale con produzione prevalente a scopi militari, la presenza di tale città fino a non molto tempo fa era anche oscurata sulle carte. Potrebbe dunque ravvisarsi uno dei motivi fondamentali per i quali la realizzazione di tale città non fu mai pubblicizzata. Anche Morandi stesso, stando a quanto riferisce il figlio nei vari convegni che lo vedono coinvolto, non parlava quasi mai del caso di Colleferro.

2- Riccardo Morandi aveva difatti la possibilità di poter usufruire di un ufficio tecnico, del quale era nel tempo diventato dirigente, all'interno del Centro Studi Chimico-fisici BPD e degli impianti industriali per la produzione del cemento da lui stesso progettati.

3- Ad oggi il pronao è ancora intatto e non ha mai subito nel tempo opere di manutenzioni successive.

1- Indeed, being an industrial city home to several military manufacturers, its presence until recently was hidden even in the maps. This could be one of the main reasons why the construction of this city has never been publicized. Morandi himself, according to his son's reports at various conferences, hardly ever spoke of Colleferro.

2- Riccardo Morandi had the opportunity to use a technical office, of which he had become a manager over time, inside the BPD Chemical-Physical Studies Centre and the industrial plants for the production of cement he designed himself.

3- To date, the pronao is still intact and has never undergone any subsequent maintenance work.

Paolo Melis

QUANDO A PARLARE SONO LE CARTE DEL PROFESSIONISMO COLTO*

Archivio Monaco-Luccichenti

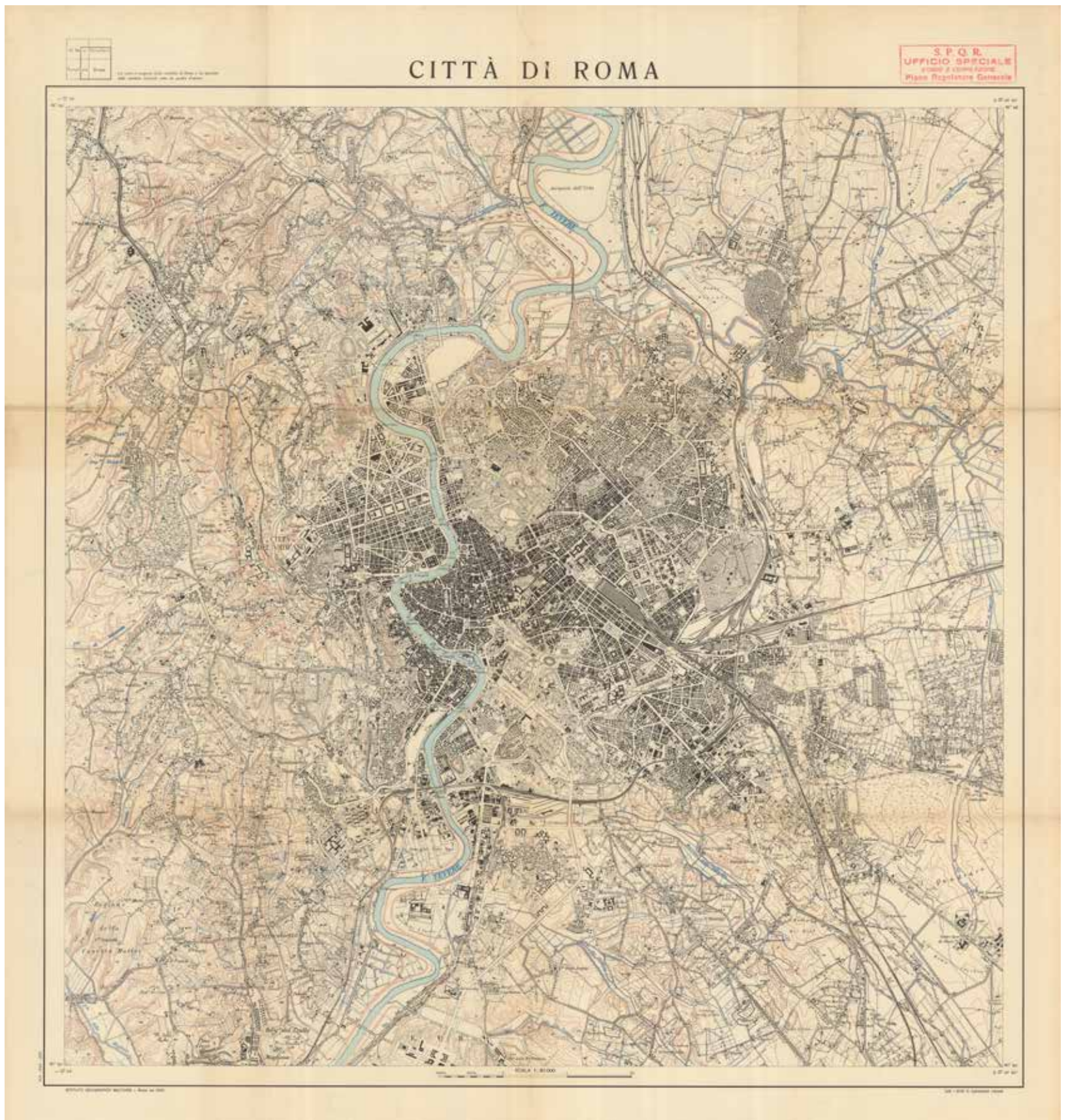
Quando a parlare sono le carte del professionismo colto, quando ad aprirsi sono gli archivi di una generazione di architetti che nel bilancio dell'intero '900 sono stati tra i maggiori interpreti del filone più vivo del movimento moderno in Italia, gli stessi che da giovani, negli anni del fascismo, si batterono con profetica personalità contro tutto ciò che avrebbe potuto condizionare negativamente l'evoluzione dell'architettura e che da grandi, negli anni della ricostruzione e dello sviluppo economico e industriale del Paese, contribuirono in modo determinante ad affermare l'identità e la vitalità dell'architettura italiana nel mondo, si scopre e si avverte come raramente ci sia stata in Italia tanta ricchezza d'arte, di intelligenza e di sensibilità. E tanta tacita, naturale e affatto programmata comunanza di intenti e di prospettive fra coetanei. Sorprende il quadro particolarmente ricco di figure originali e autonome (il perfetto contrario del progettista eclettico e tuttologo), portatrici ciascuna di filosofie progettuali, di poetiche alternative o per lo meno non ortodosse rispetto ai modelli portati avanti dalle organizzazioni dominanti a Milano (M.S.A.) e a Roma (A.P.A.O.): Ignazio Gardella, Franco Albini, Figini e Pollini, i BBPR e Ludovico Belgiojoso, Asnago e Vender, Luigi Caccia Dominioni, Vico Magistretti, Vito Latis a Milano; Vincenzo Monaco e Amedeo Luccichenti, Luigi Moretti, Ugo Luccichenti, Adalberto Libera, Eugenio Montuori a Roma, Carlo Mollino, Leonardo Ricci, Carlo Scarpa e diversi altri sparsi qua e là per il paese.

Quando gli archivi di questi architetti si rivelano con i loro tesori e quando si scopre che tali patrimoni con le loro intriganti anomalie e le loro espressioni di un "moderno senza movimento" sono per buona parte ancora sul posto, nelle strade e nelle piazze delle nostre città, più significativi che mai, resi speciali dall'imprinting delle diverse personalità autoriali che

THE LEGACY OF CULTURED PROFESSIONALISM*

The archives of architects Monaco and Luccichenti emblemise the work of a generation of cultured professionals, who were the most prominent and active Italian representatives of the Modern Movement in the 20th century. During the years of fascism, these prophetic personalities fought against all what might undermine the evolution of architecture. Then, during the years of reconstruction and economic and industrial development of the country, they significantly contributed to affirming the identity and viability of Italian architecture in the world. In examining these archives, we realise that Italy has rarely had such a wealth of art, intelligence, sensitivity, and such a natural and spontaneous community of intents and prospects among peers. What is amazing is the presence of original and independent figures (perfect opposites of eclectic and know-it-all designers), each of whom expressed design philosophies and poetics that were alternative to or at least non-orthodox with respect to the models proposed by mainstream organisations in Milan (MSA) and Rome (APAO): Ignazio Gardella, Franco Albini, Figini and Pollini, BBPR and Ludovico Belgiojoso, Asnago and Vender, Luigi Caccia Dominioni, Vico Magistretti, and Vito Latis in Milan; Vincenzo Monaco and Amedeo Luccichenti, Luigi Moretti, Ugo Luccichenti, Adalberto Libera, and Eugenio Montuori in Rome; Carlo Mollino, Leonardo Ricci, Carlo Scarpa, and many others scattered throughout the country.

When the archives of these architects reveal their treasures, we discover that most of their legacies, with their intriguing anomalies and their expressions of *modern architecture without movement*, are still with us, along the roads and on the squares of our cities.



↑ - A
Roma I.G.M.
1950

© Archivio Studio Monaco-Luccichenti

Pianta della città di Roma nel 1950 alla scala 1:20.000 per l'Ufficio speciale Studio e Compilazione del Piano Regolatore Generale e messa a disposizione degli estensori del piano del CET

li hanno creati, si evidenzia netta e illuminante la particolarità che ha avuto la generazione di questi autori: quella di essersi mossi all'unisono per le strade del nostro paese con lo specchio della loro arte costruttiva, esprimendo un'attenzione costante alla modernità del tempo sul piano strutturale, dei materiali, del linguaggio e raccogliendo la sfida del cambiamento e del rinnovamento per trasformarla in una sfida progettuale per la qualità attraverso gesti costruttivi di grande modernità e innovazione. E lo fecero infatti da eredi e sviluppatori del rinnovamento operato dal Movimento Moderno. Dalla qual cosa emerge con totale nitidezza l'assoluto valore, la particolare ricchezza e la lezione storica di questa pattuglia di professionisti: l'essere stati diversi uno dall'altro, il non aver mai costituito una scuola, o un fronte organizzato o una tendenza e al tempo stesso di aver tratto da questa apparente debolezza il massimo della propria forza e della propria credibilità di progettisti.

È strano e al tempo stesso drammatico che ci siano stati decenni della storia recente, segnatamente dalla metà dei Sessanta fino a quasi tutti gli Ottanta e oltre, in cui il nostro Paese abbia voluto dimenticare questi rappresentanti del professionismo colto, talvolta mettendoli in naftalina, tal'altra facendoli oggetto di vero e proprio ostracismo se non di un vero e proprio giudizio negativo per il loro "disimpegno" dal momento che si sarebbero concentrati prevalentemente – questa l'accusa principale – sulla tematica dell'abitazione borghese. Con ciò dimenticando di quest'ultima che in Italia, più che altrove, l'edificio d'abitazione, la casa d'appartamenti, il grande condominio residenziale sono stati al centro di un'elaborazione progettuale a tutto campo, i cui comuni denominatori sono stati l'alta qualità di tutte le parti del processo, la consapevolezza dell'importanza del contesto e la convinzione che l'architettura debba essere prima di tutto la migliore risposta a un'esigenza. Una elaborazione che non solo ha prodotto eleganti realizzazioni in cui massima è stata la cura del dettaglio, attenta la selezione di materiali, raffinate le finiture e profondo lo studio della composizione degli spazi interni ma anche ha mostrato che si può costruire rispettando le esigenze della committenza, producendo al tempo stesso opere di qualità e finanche dei capolavori. Soprattutto, ci ha fatto vedere che ci possono essere architetti i quali possono svolgere il ruolo di cinghia di trasmissione tra l'arte del progettare e il mercato.

Del resto il professionismo colto non si può forse definire anche tale perché – cito dalla mia recente monografia su Monaco e Luccichenti – "capace di dare al proprio lavoro la dimensione e lo status tipici della ricerca"? (Paolo Melis, *Vincenzo Monaco, Amedeo Luccichenti. Opera completa*, Electa architettura, Milano 2017).

Their works are more significant than ever and made special by the imprint left by their diverse personalities. We realise the uniqueness of this generation of architects, who acted in unison with their art, paying constant attention to the modernity of their time in terms of structures, materials, and styles, responding to the challenge of change and renewal, and turning it into a design quality challenge by creating extremely modern and innovative structures and buildings. Indeed, they were heirs and implementers of the renewal proposed by the Modern Movement. This clearly demonstrates the absolute value and historical teaching of this community of professionals: being different from one another, having never created a school, an organised front or a trend and, at the same time, having drawn their utmost strength and believability as designers from this apparent weakness.

It is strange and, at the same time, tragic that, in some decades of our recent history, namely from the mid-1960s almost to the end of the 1980s, our country deliberately neglected these exponents of cultured professionalism, by mothballing or overtly opposing them because of their "disengagement", as they allegedly concentrated their work on middle-class housing units. Their opponents forgot that, in Italy more than elsewhere, residential buildings, apartment houses, and large housing complexes have been the focus of comprehensive and wide-ranging projects and designs, featured by high quality in all the stages of their process, awareness of the importance of their context, and belief that architecture should first of all seek the best response to a requirement. This activity has generated stylish structures and buildings with the utmost attention to details, careful selection of materials, refined finishings, and meticulous design of interior spaces. It has also demonstrated that an architect can implement a project in accordance with the needs of his/her client, producing high-quality works, and even masterpieces, and that some architects can act as *trait-d'union* between the art of design and the market.

On the other hand, cultured professionalism may perhaps be defined as such, because (I am quoting from my recent monograph on Monaco and Luccichenti) *it can provide our work with the scope and status that are typical of research* (Paolo Melis, *Vincenzo Monaco, Amedeo Luccichenti. Opera completa*, Electa architettura, Milan 2017).

We cannot ignore that the work of these architects, who were close to the engineering community (of which they shared structural research and experimentation on materials) and to the artistic community that in the post-war period gave rise to broad-ranging avant-garde movements (with architects who were

➤ - B

Vincenzo Monaco

Schema del Piano Regolatore generale di Roma (CET)

1958

© Archivio Studio Monaco-Luccichenti

➔ - C

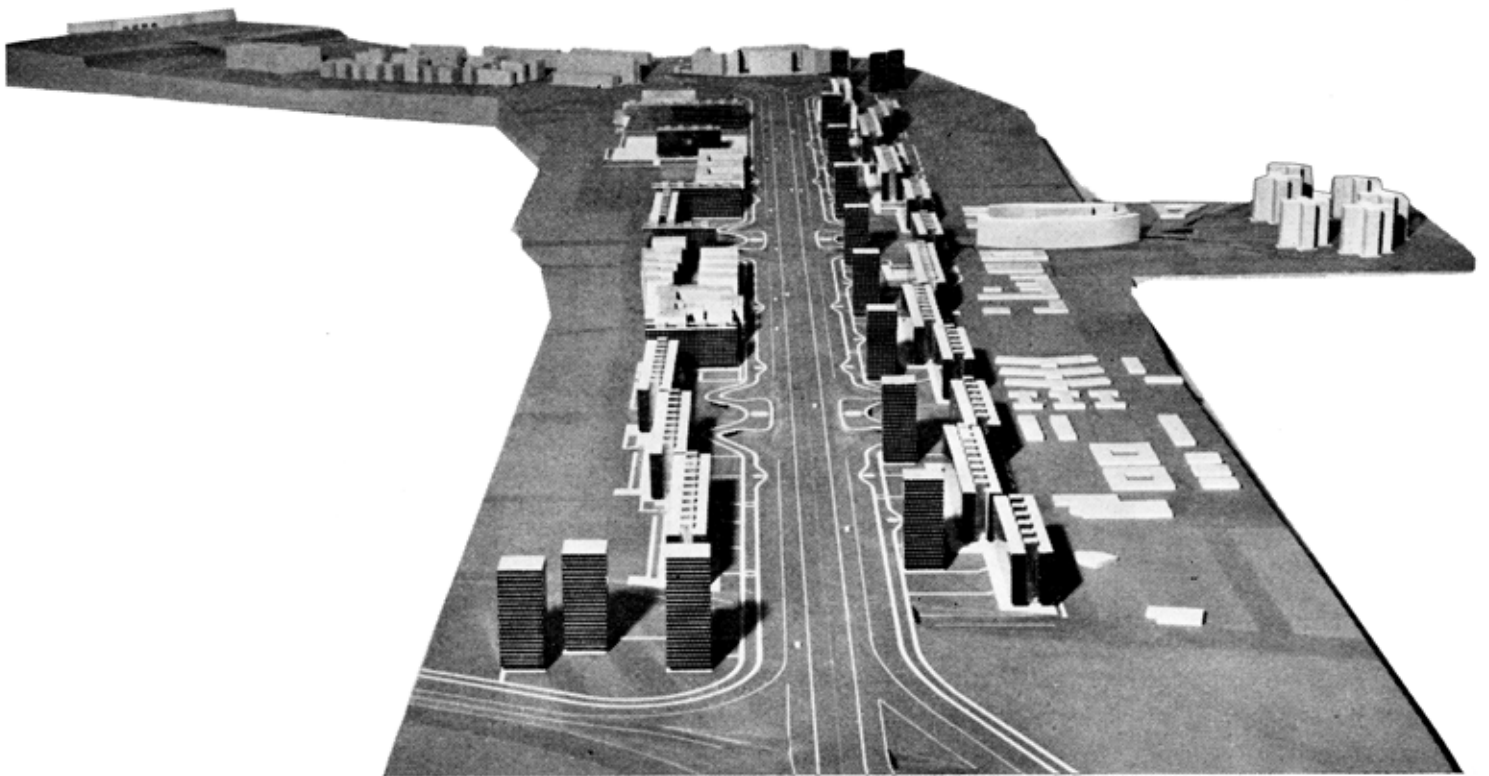
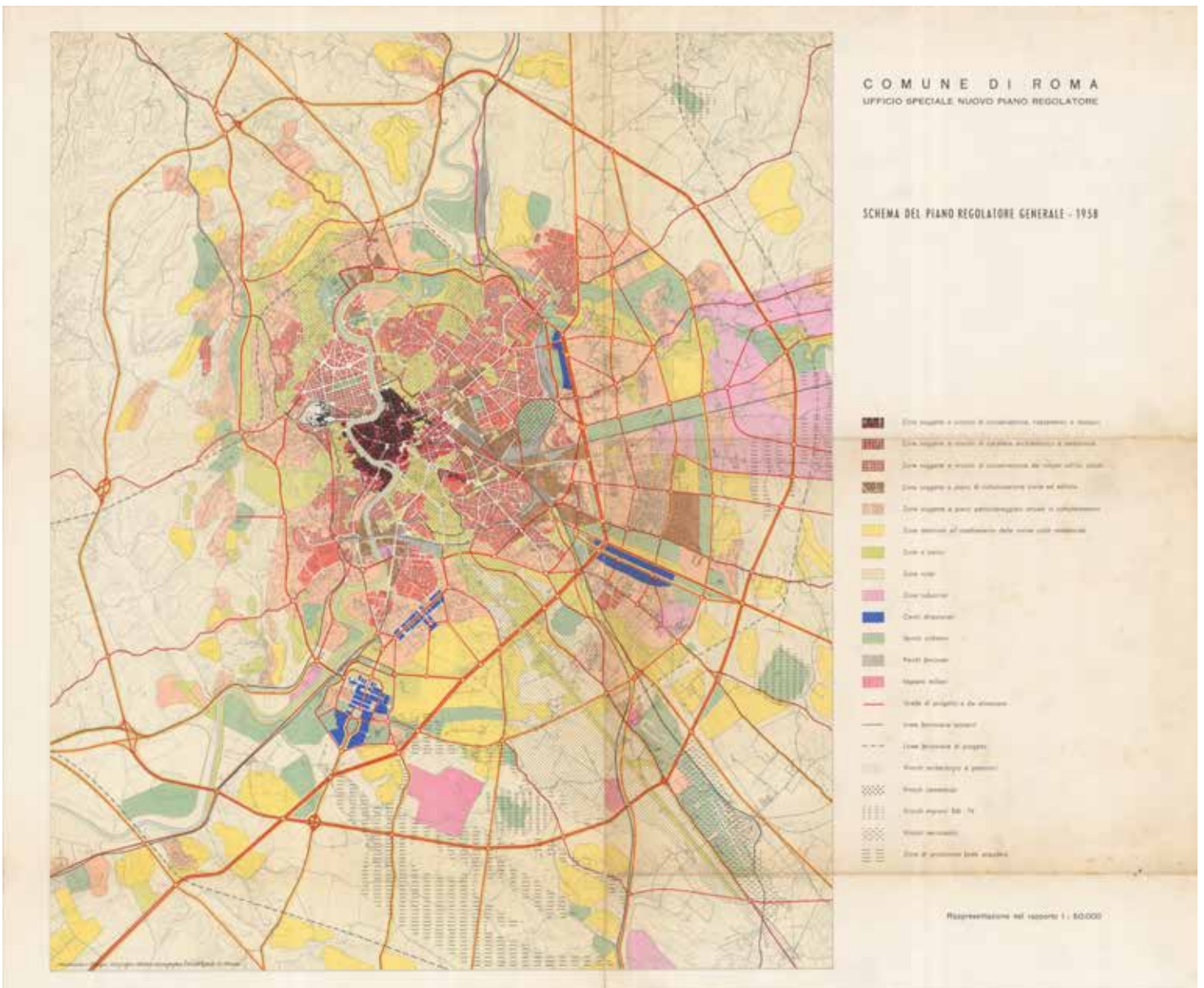
Vincenzo Monaco

con Enrico Mandolesi e Michele Valori

Plastico del Piano Cristoforo Colombo

1964

© Studio Monaco-Luccichenti



Come si fa dunque a non intuire che la produzione di questo professionismo, praticato – ricordiamo – da architetti intellettuali vicini al mondo dell'ingegneria (di cui condividevano ricerca strutturale e sperimentazione sui materiali) e a quello dell'arte che proprio in quegli anni del dopoguerra andava producendo filoni di avanguardia di notevole portata (e d'altra parte architetti votati alle contiguità quotidiane con letterati e poeti, critici e creativi di vario genere), costituisce per l'oggi e il domani un arricchimento oggettivo della documentazione storica sugli sviluppi dell'architettura moderna in Italia?

PS

L'espressione "professionismo colto" nel senso che qui sottolineiamo – ancorché evocata con un certo fastidio perché è come se con quel "colto" ci si dovesse accreditare – non ha naturalmente niente a che vedere con l'altro presunto tale e tanto esaltato e difeso suo omologo professionismo (colto) derivante dal "far parte di élite", l'"essere di sinistra", "apparire «impegnati», "insegnare all'Università" e far sfoggio di penna più che di matita tanto di moda nei decenni dai Settanta ai Novanta e che ha combattuto, questo sì, il vero professionismo colto, l'originale e irripetibile degli anni Cinquanta e Sessanta, decenni irripetibili ed unici.

* Ad illustrare queste brevi note sono state scelte immagini che riproducono documenti espressioni del lavoro di chi (ma è soltanto un esempio) è appartenuto appieno a tale categoria di professionismo. Si tratta nella fattispecie di rimandi ad un tandem professionale molto attivo e noto nella Capitale, il cui archivio ha tardato più di altri ad essere tirato giù dagli scaffali dell'oblio. Le immagini infatti sono tratte da quella vera e propria miniera di tesori e novità che sempre più si sta rivelando il fondo lasciato dagli architetti Monaco e Luccichenti: proprio quello – dobbiamo ricordarlo – che recentemente (2015) è entrato a far parte delle Collezioni di Architettura del MAXXI e che è stato oggetto per chi scrive di un intenso e approfondito lavoro di ricerca condotto tra il 2004 e il 2011 poi culminato nel 2017 nella monografia *Vincenzo Monaco, Amedeo Luccichenti. Opera completa*. Un libro che la casa editrice Mondadori Electa inserendo nella sua collana maggiore «Architettura e architetti moderni», ha voluto presentare come "una monografia che porta nuova luce sull'attività professionale" dei due architetti e come un "volume [che] colma un inspiegabile vuoto di conoscenze e ricostruisce (...) un capitolo di architettura italiana in grado di riassegnare il posto a due suoi legittimi interpreti, tanto più significativi ed emergenti quanto più difficilmente collocabili nelle usuali categorie di Novecento e di Razionalismo".

in constant contact with writers, poets, critics, and creators of different kind), represents an objective enrichment of historical records about the developments of modern architecture in Italy for today and tomorrow.

PS

It is with a certain reluctance that we have used the expression "cultured professionalism", as if we were seeking approval for the use of the word "cultured". The expression used here has obviously nothing to do with the other kind of the much proclaimed and supposedly cultured professionalism, which meant being part of an élite, apparently committed, politically left wing, involved in academic teaching, and in writing rather than drawing, and which was so popular from the 1970s to the 1990s. This kind of professionalism fought against the true, unique, and unrepeatably cultured professionalism of the 1950s-1960s.

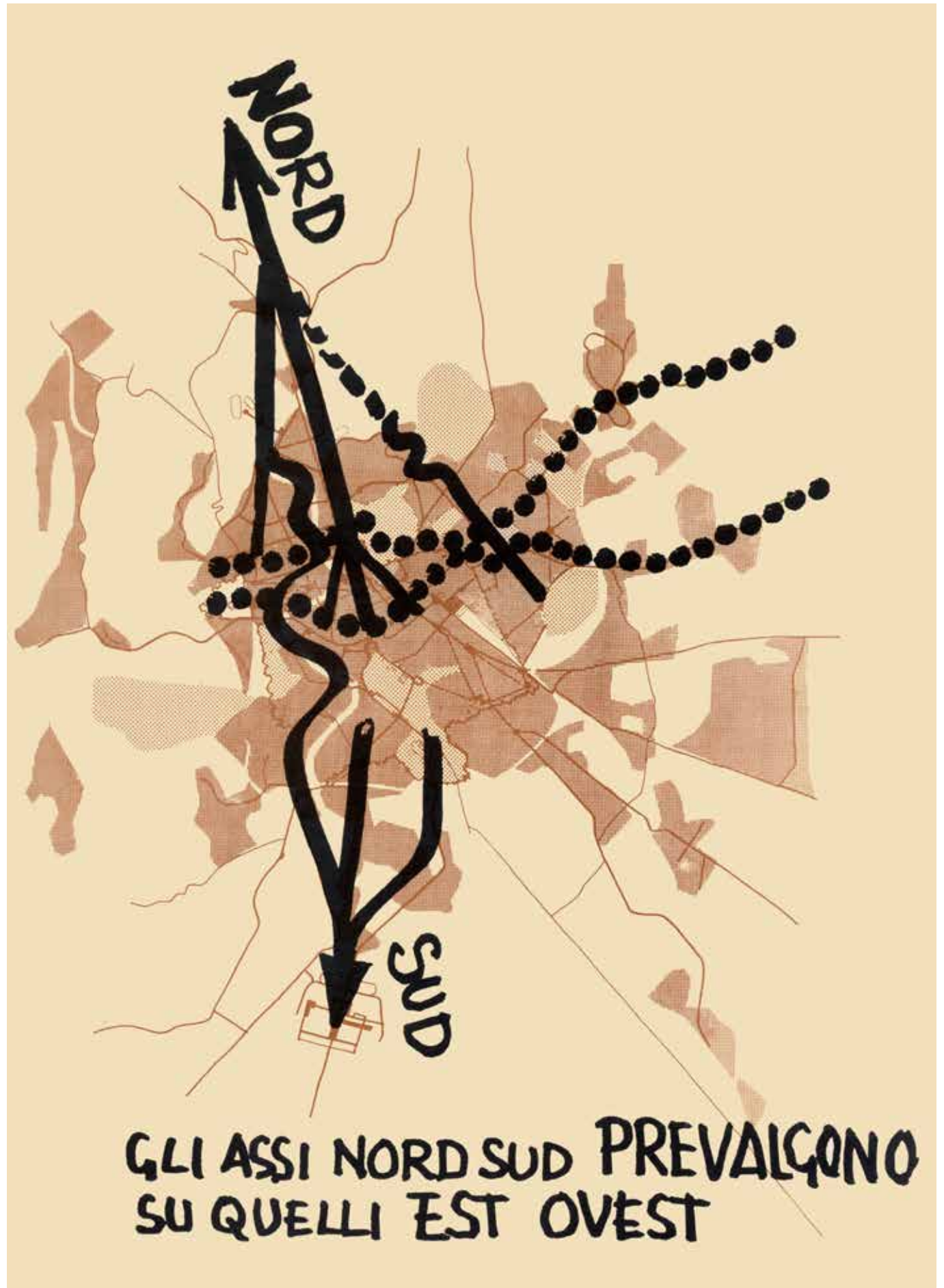
* To illustrate these remarks, we have selected images reflecting the work of some of the full-fledged representatives of cultured professionalism, namely two architects who were very active and famous in Rome and whose works have emerged from neglect later than those of many others. These images have been taken from the mine of treasures and novelties represented by the archives of architects Monaco and Luccichenti, which were transferred to the collection of architectural documents of the MAXXI Museum in 2015. From 2004 to 2011, we conducted a painstaking study of these archives, which culminated into the monograph *Vincenzo Monaco, Amedeo Luccichenti. Opera complete* in 2017. Mondadori Electa published the book as part of its main series *Architettura e architetti moderni*, presenting it as a monograph *shedding new light on the professional activity of the two architects, filling an unexplainable gap of knowledge on and retracing (...) an extremely significant period of Italian architecture, and recognising the role of two of its leading protagonists who can hardly fit into the usual categories of the 20th century and rationalism architecture.*

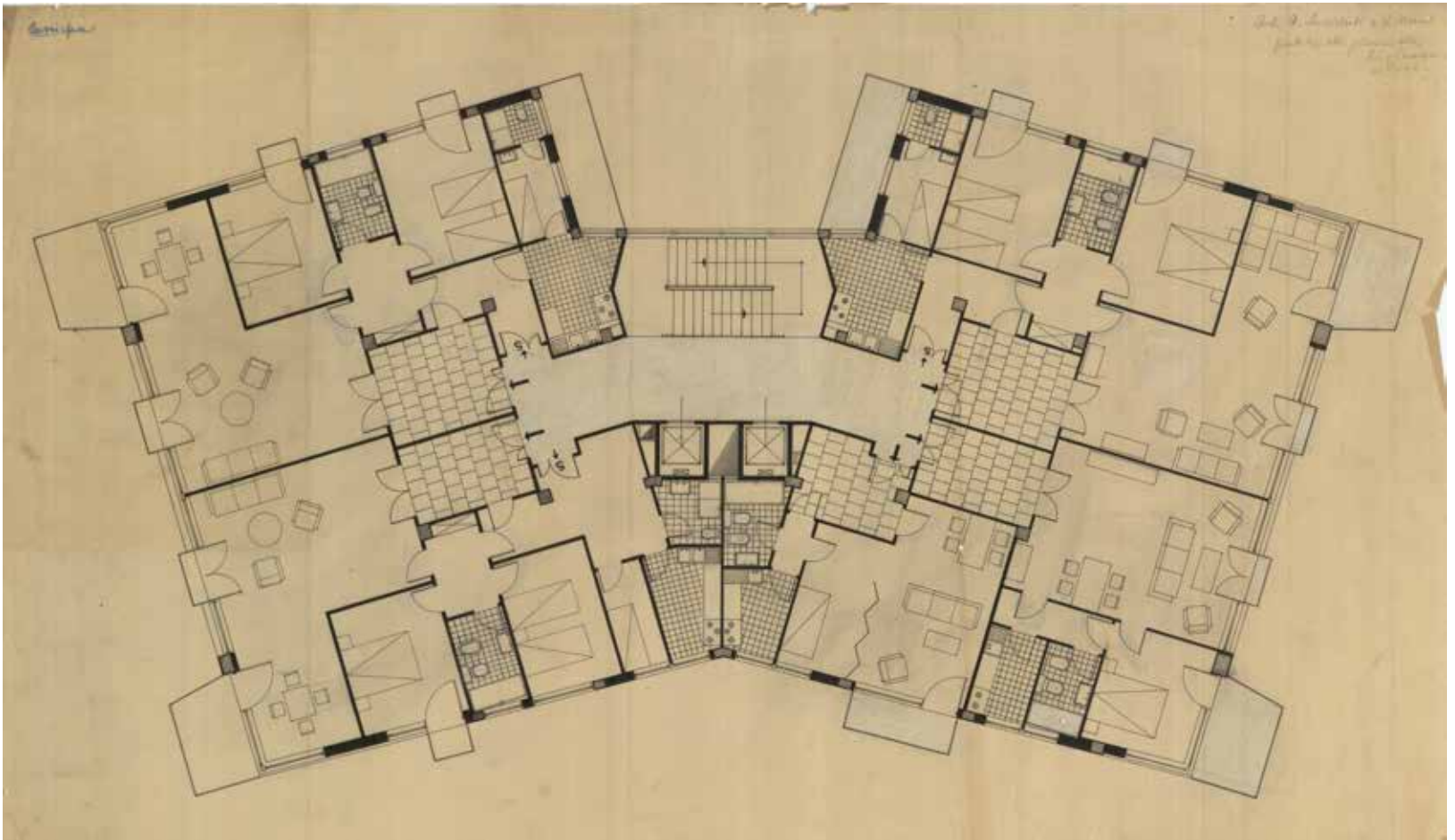
→ - D

Vincenzo Monaco
Schizzo di riflessione su centro e direttrici di espansione di Roma
1955

© Studio Monaco-Luccichenti

Disegno tratto dalla relazione presentata alla Commissione Generale per il Nuovo Piano Regolatore il 25 gennaio 1955





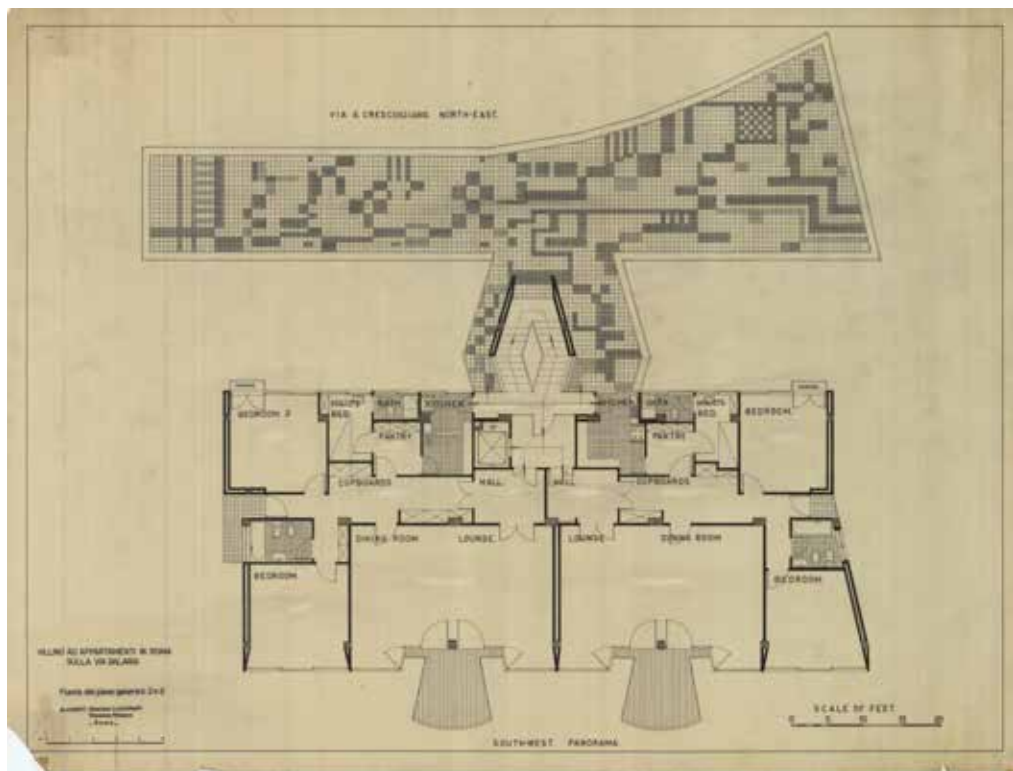
↑ - E / F / G / H

Vincenzo Monaco e Amedeo Luccichenti
Palazzina Cassiopea, via Archimede 191
Roma, 1949-50

© Studio Monaco-Luccichenti - MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo
Ph Oscar Savio

Vista dal basso da via Archemide, Prospettiva da via Archemide, Pianta tipo, Vista da via Archemide





↑ - I / J / K / L

Vincenzo Monaco e Amedeo Luccichenti

Villino Federici, via San Crescenziano

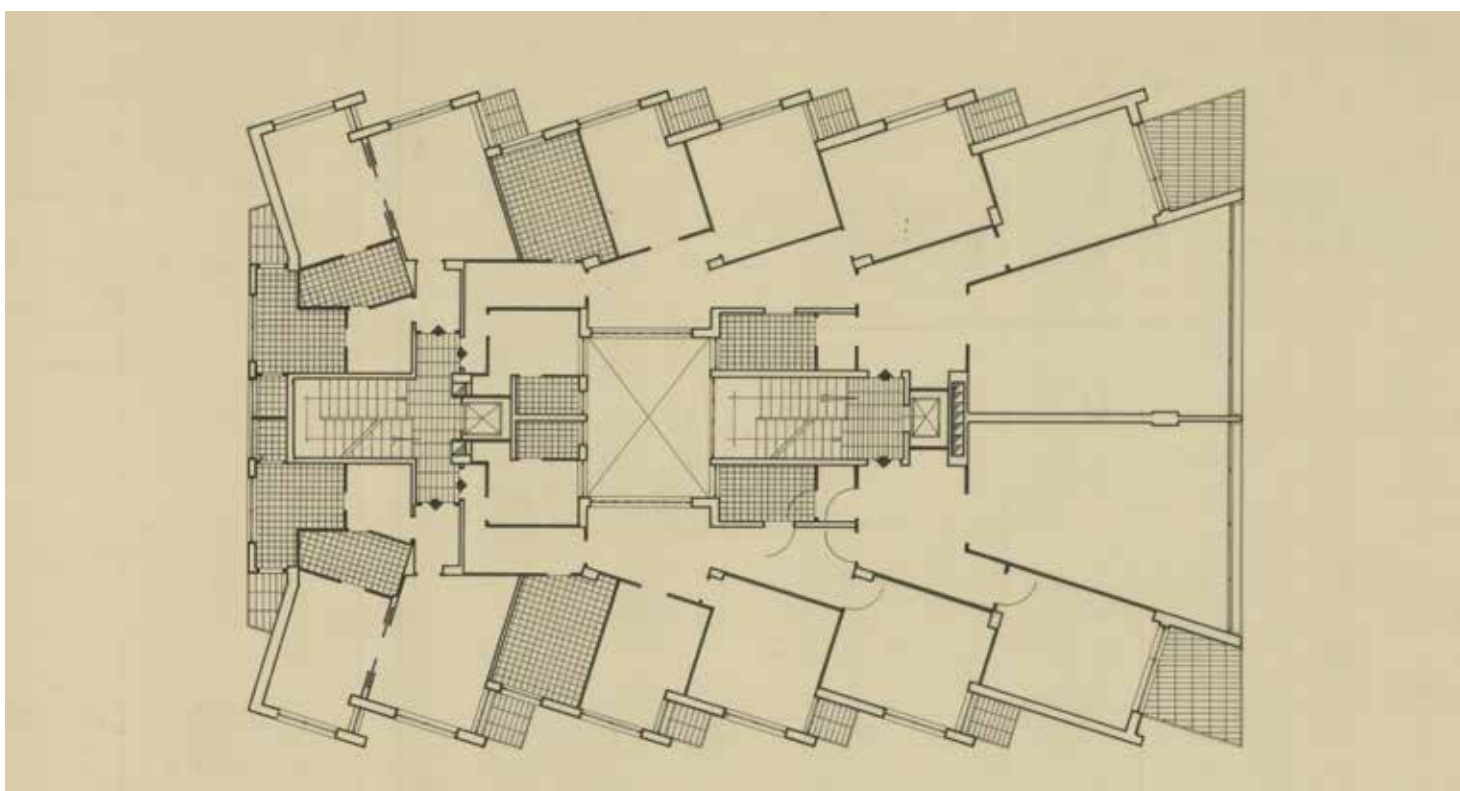
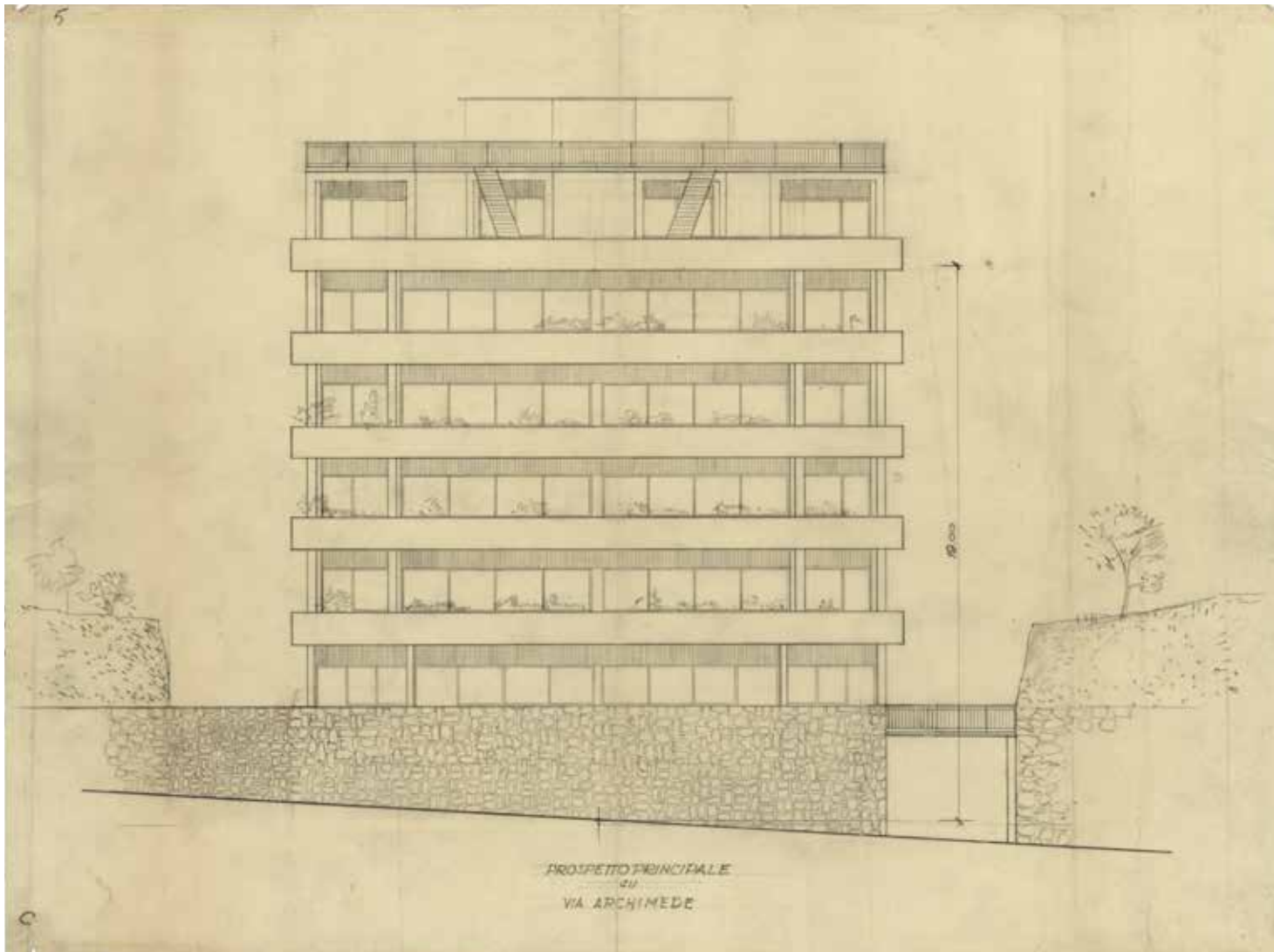
Roma, 1950-52

© Studio Monaco-Luccichenti - MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo

Ph Oscar Savio

Pianta e vedute





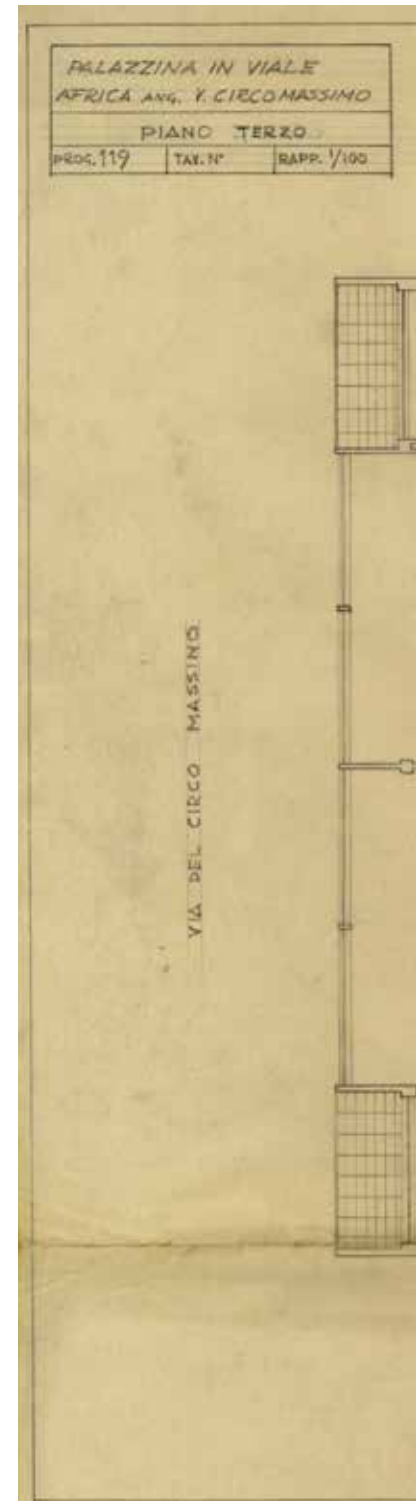


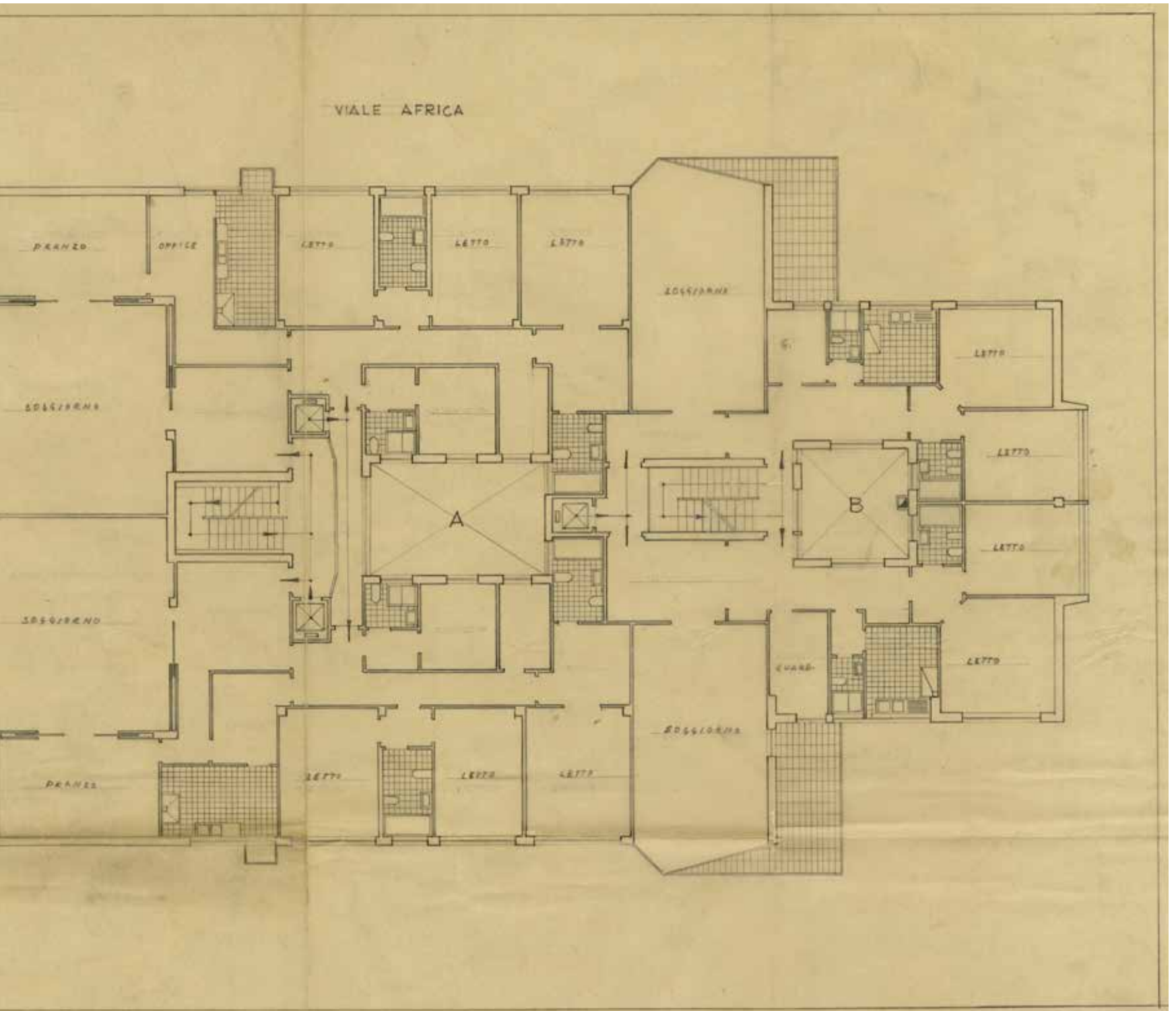
↑ - M / N / O

Vincenzo Monaco e Amedeo Luccichenti
Palazzina Palladium, via Archimede 201
Roma, 1950-52

© Studio Monaco-Luccichenti - MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo
Ph Oscar Savio

Prospetto su via Archimede, Pianta, Scorcio



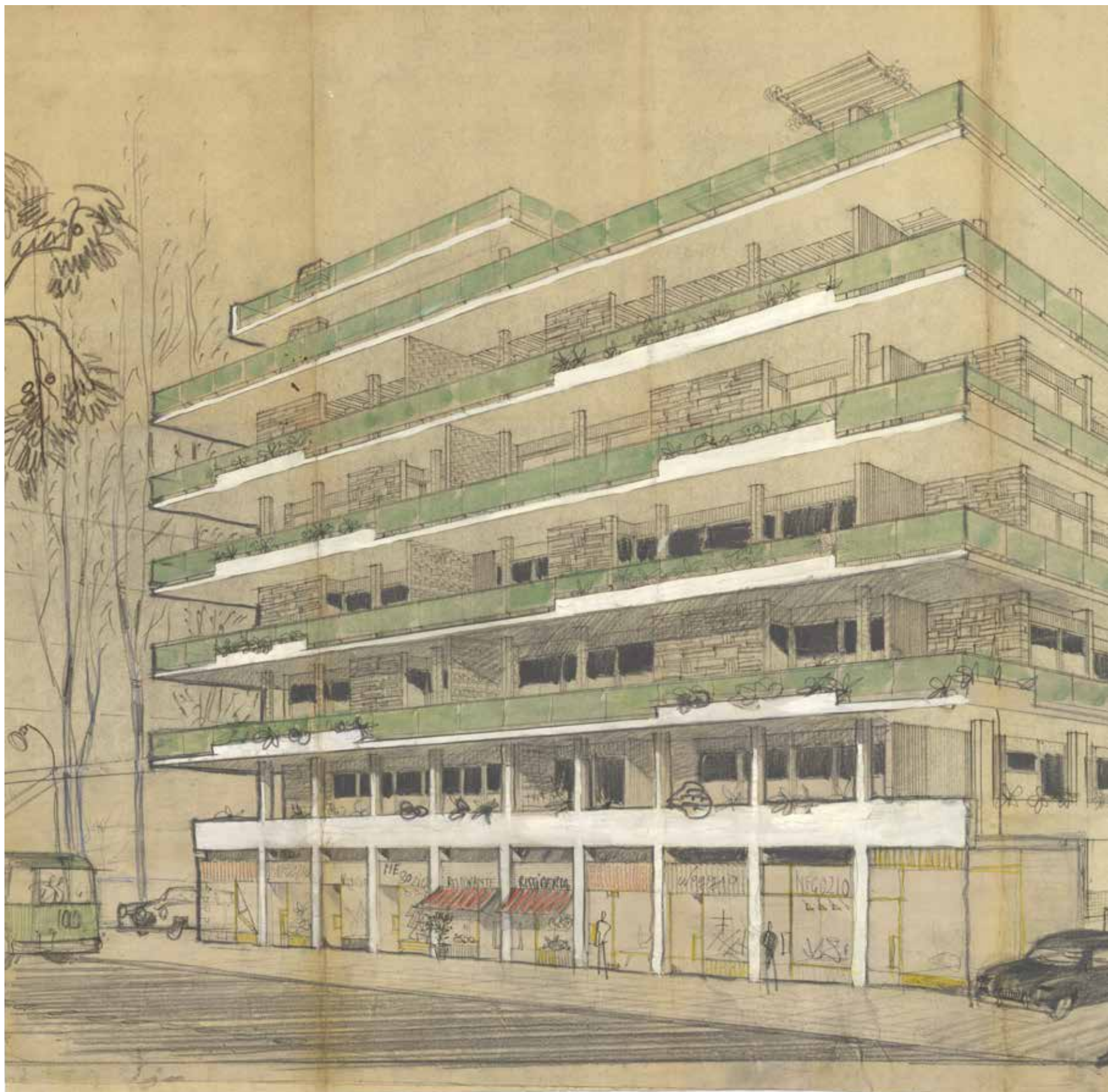


↑ - P / Q / R

Vincenzo Monaco e Amedeo Luccichenti
Palazzina SACEC, via del Circo Massimo 7
Roma, 1950-51

© Studio Monaco-Luccichenti - MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo
Ph Oscar Savio

Foto d'epoca, Veduta d'insieme con la Palazzina Palatina Domus, Pianta



↑ - S

Vincenzo Monaco e Amedeo Luccichenti
Palazzina Società Villa Grazioli, viale di Villa Grazioli
Roma, 1952-55

© Studio Monaco-Luccichenti - MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo

Prospettiva

↗ - T

Vincenzo Monaco e Amedeo Luccichenti
Palazzina Società Villa Grazioli, viale di Villa Grazioli
Roma, 1952-55

© Studio Monaco-Luccichenti - MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo
Ph Oscar Savio

Foto d'epoca

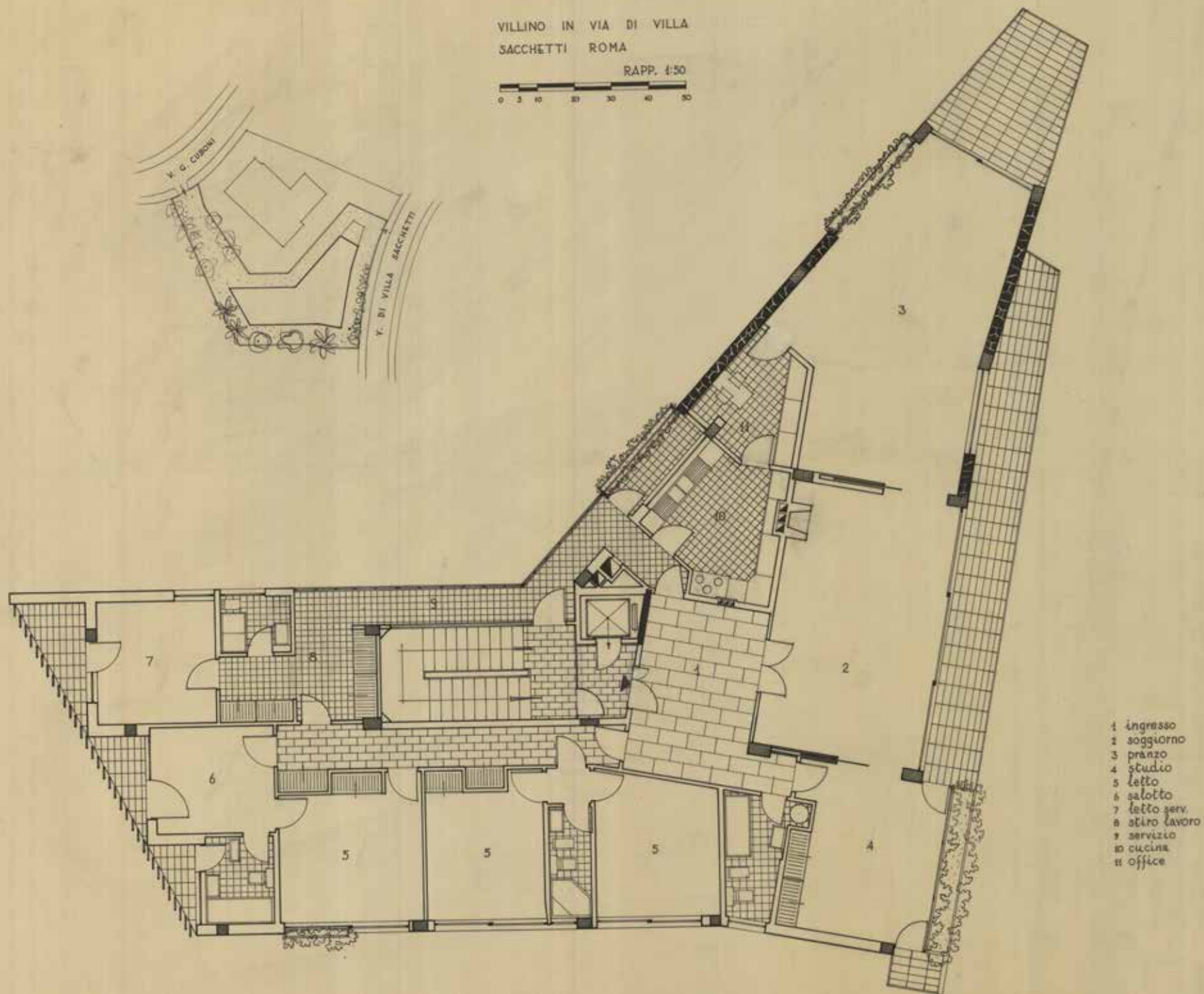
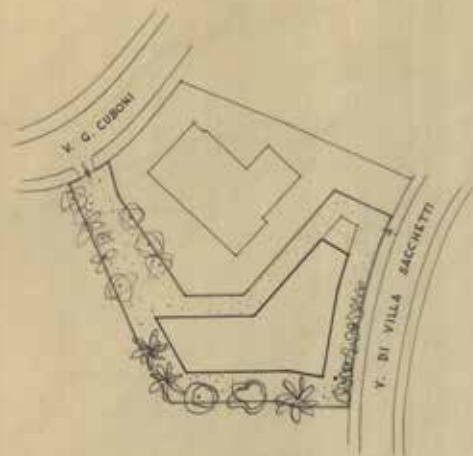


→- U
Vincenzo Monaco e Amedeo Luccichenti
Palazzina Società Villa Grazioli,
viale di Villa Grazioli
Roma, 1952-55
© Ph Moreno Maggi
Veduta odierna



VILLINO IN VIA DI VILLA
SACCHETTI ROMA

RAPP. 1:50



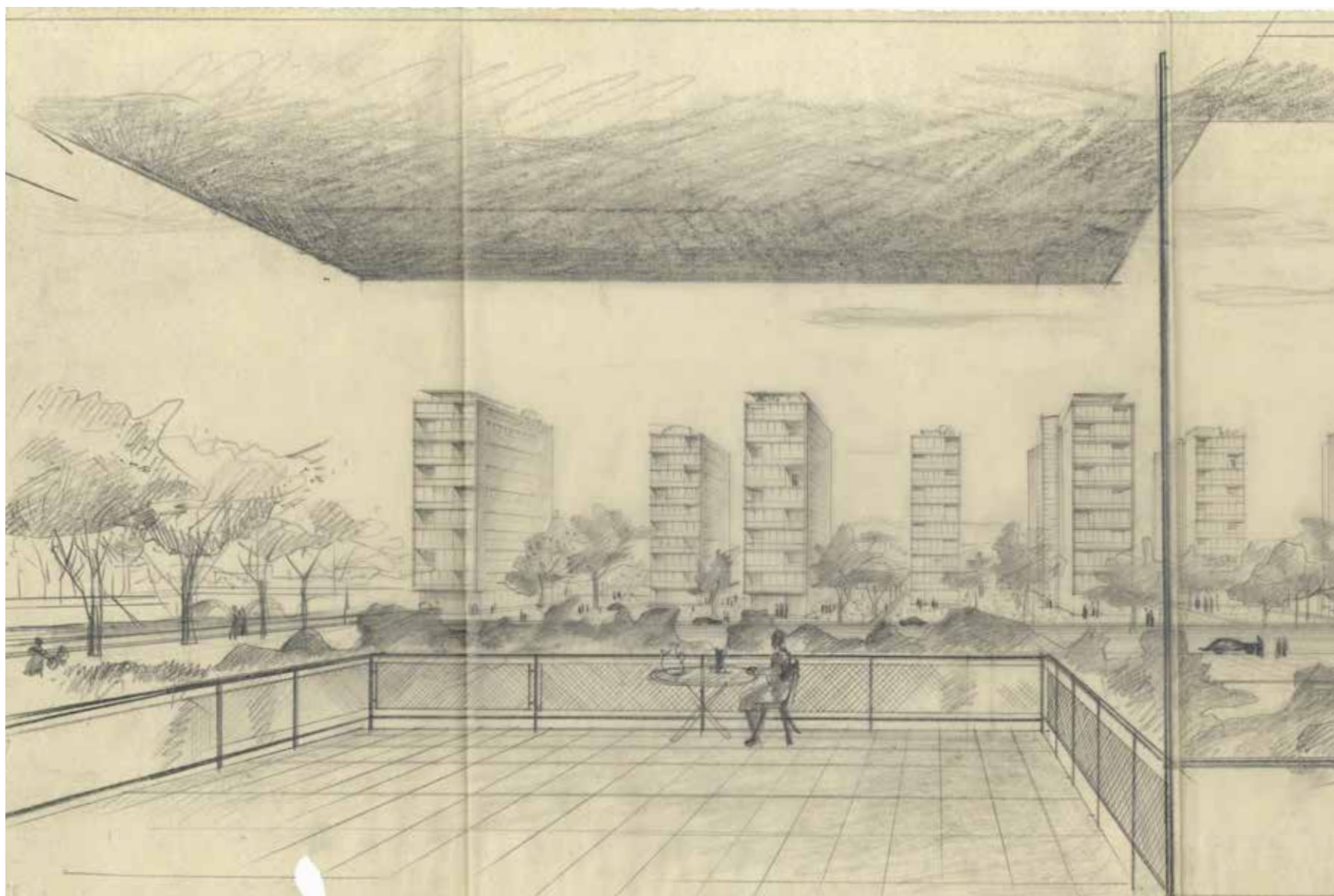
- 1 ingresso
- 2 soggiorno
- 3 pranzo
- 4 studio
- 5 letto
- 6 salotto
- 7 letto serv.
- 8 stiro lavoro
- 9 servizio
- 10 cucina
- 11 office

↑ - V / W

Vincenzo Monaco e Amedeo Luccichenti
Villino Signorile, via di Villa Sacchetti 15
Roma, 1952-54

© Studio Monaco-Luccichenti - MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo
Ph Oscar Savio

Dettaglio della facciata principale, Pianta Piano Attico



↑ - X

Vincenzo Monaco e Amedeo Luccichenti

Progetto per la Città del Pellegrino

1948

© Studio Monaco-Luccichenti - MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo



DOTT. AMEDEO LUCCICHENTI
DOTT. VINCENZO MONACO
ARCHITETTI
PROGETTO N. 212 DICEMBRE 1953



↑ - Y

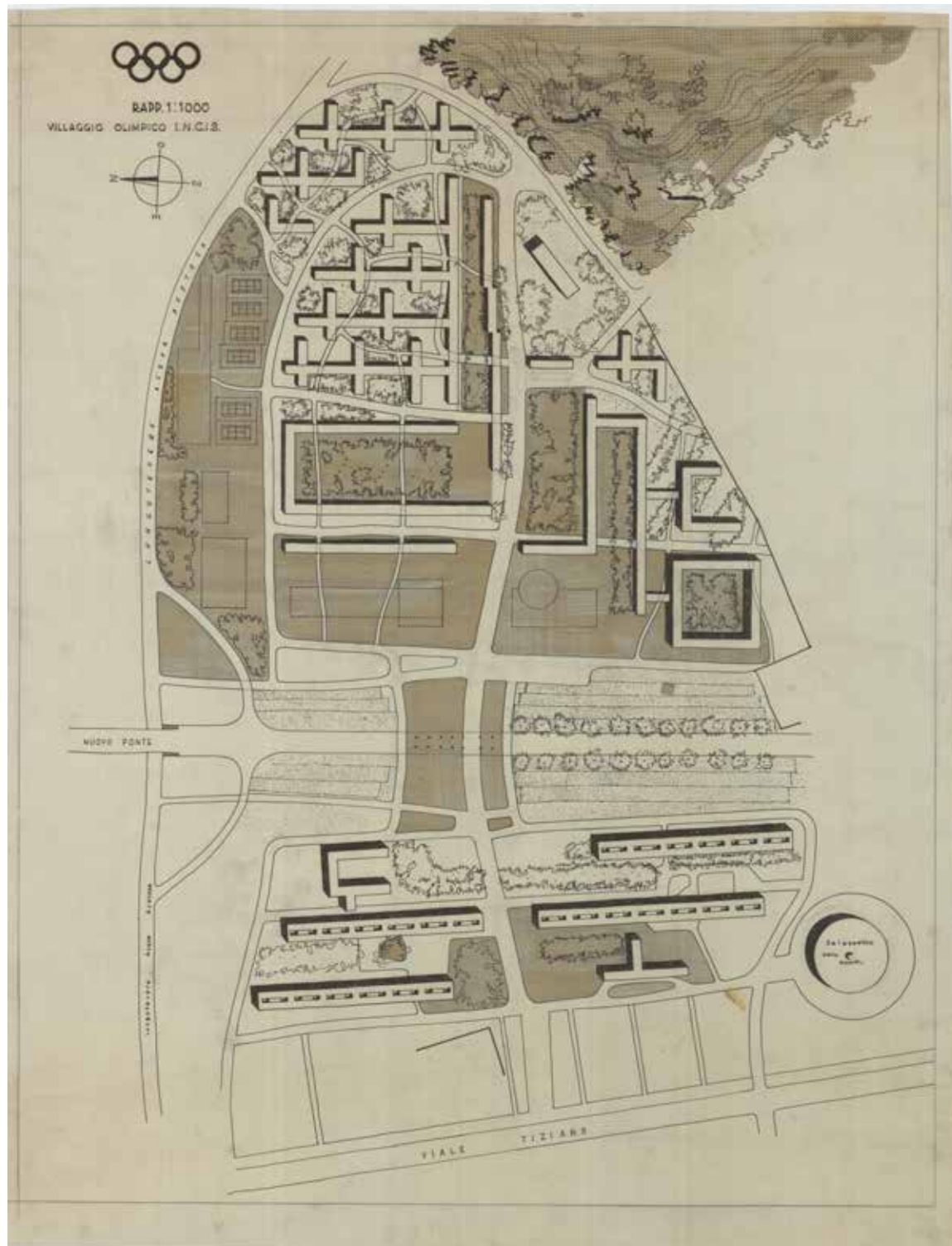
Vincenzo Monaco e Amedeo Luccichenti

Palazzina Giammarusti

Roma, 1953-54

© Ph Moreno Maggi

Fronte su Largo Messico



↑ - Z

Vincenzo Monaco e Amedeo Luccichenti
con Vittorio Cafiero, Adalberto Libera e Luigi Moretti
Villaggio Olimpico
Roma, 1957-60

© Studio Monaco-Luccichenti - MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo

Planimetria di studio

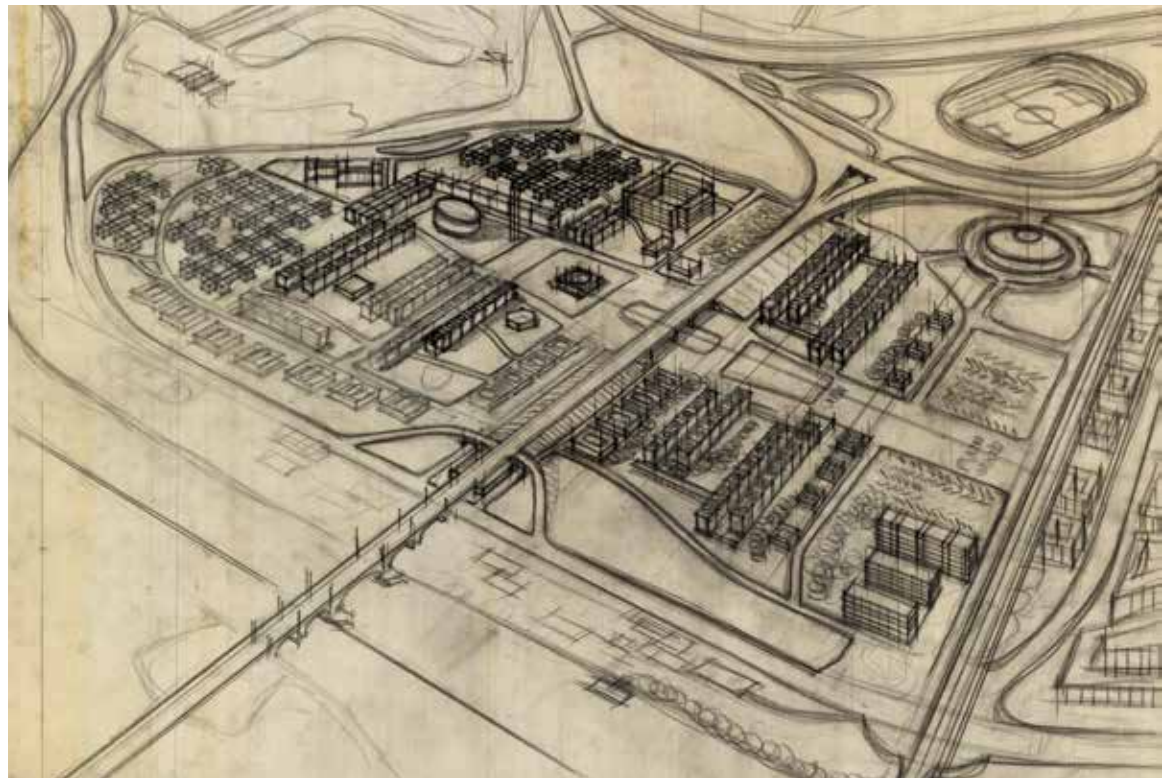


↑ - AA / AB

Vincenzo Monaco e Amedeo Luccichenti
con Vittorio Cafiero, Adalberto Libera e Luigi
Moretti
Villaggio Olimpico
Roma, 1957-60

© Studio Monaco-Luccichenti - MAXXI Museo nazionale delle
arti del XXI secolo

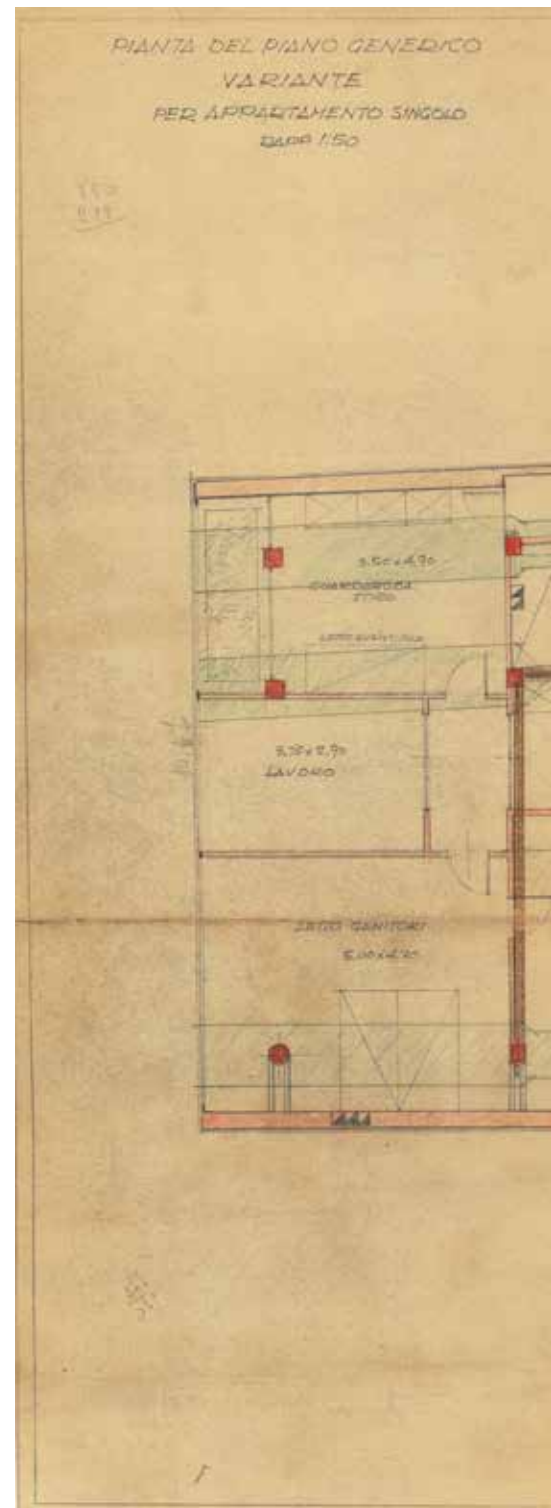
Veduta aerea della soluzione che precede quella
finale, Veduta dei tipi edilizi in linea



↑ -AC / AD

Vincenzo Monaco e Amedeo Luccichenti
con Vittorio Cafiero, Adalberto Libera e Luigi Moretti
Villaggio Olimpico
Roma, 1957-60

© Studio Monaco-Luccichenti - MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo
Studio del Planivolumetrico, Veduta dei tipi edilizi in linea



↑ - AE / AF

Vincenzo Monaco e Amedeo Luccichenti

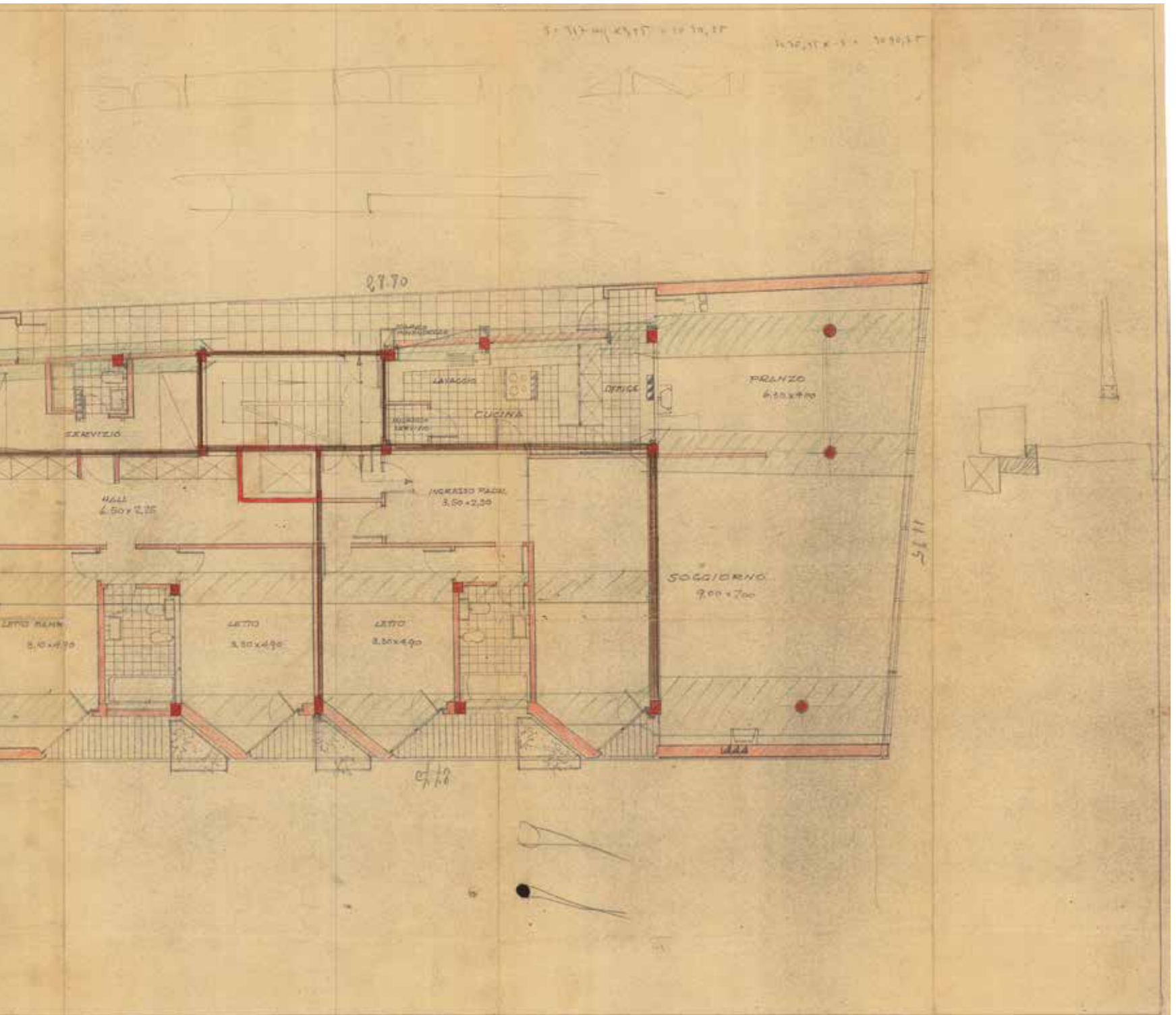
Palazzina Vitruvio, viale Parioli 96

Roma, 1948-50

© Studio Monaco-Luccichenti - MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo

Ph Oscar Savio

Veduta, Pianta



Paolo Melis
Architetto, Docente di Architettura, Saggista

Si ringrazia Edoardo Monaco per il contributo
dello studio Monaco-Luccichenti

Architect, Professor, Essayist

We thank Edoardo Monaco for the photographic
contribution from *Studio Monaco-Luccichenti*

Gabriele Niola

ROMA LA MUSA DEL CINEMA

Dal neorealismo a oggi, fino anche a domani

In Italia non esiste città in cui si sia girato più cinema che a Roma. Non esiste quindi città più rappresentata, raccontata, mostrata e mitizzata. Roma è il cinema italiano. Di fatto. Lo è stata nei suoi snodi peggiori come in quelli migliori, lo è stata per Fellini nella stessa identica maniera in cui lo è stata per Tomas Milian, per Vittorio De Sica tanto quanto per Gregory Peck e Audrey Hepburn. Eppure Roma al cinema non ha un'identità vera, ne ha assunte diverse.

Se New York è la città delle opportunità, della rinascita, della seconda occasione e del sogno americano (ma occasionalmente anche la città dell'amore moderno, metropolitano), Roma non ha una propria caratteristica. È sia città della ricchezza e del benessere che delle periferie, sia quella di chi conta (la politica) che di chi non conta (i borgatari), sia quella del crimine che quella della polizia, sia quella della religione che quella del peccato.

Erano gli anni del regime fascista quando Roma era la capitale con la "C" maiuscola, la Roma antica, l'eredità dell'Impero romano da rimettere a nuovo, valorizzare e raccontare dal passato ad oggi, luogo di borghesia e benessere, esattamente l'opposto di quel che è stata immediatamente dopo, nel dopoguerra quando il neorealismo ne ha fatto il paesaggio di un nuovo linguaggio e per la prima volta l'ha esportata cinematograficamente. Lungo la fine degli anni '40, per tutti gli anni '50 e fino ai primi anni '60 Roma era la città degli ultimi,

ROME, THE MUSE OF CINEMA From neorealism to date and until tomorrow

In no other Italian city so many movies have been filmed like in Rome. Therefore, there is no city more represented, told, shown and mythicized. Rome is the Italian cinema. It is a fact. It has been for Fellini in the same way as it was for Tomas Milian, Vittorio De Sica as much as Gregory Peck and Audrey Hepburn. Yet, Rome does not have a true identity in the movies and has taken on several identities.

While New York is the city of opportunity, rebirth, second chance and the American dream (but occasionally also the city of modern, metropolitan love), Rome does not have its own special feature. It is both a city of wealth and well-being and of the suburbs; it is the city of those who matter (politics) and of those who do not (the 'borgatari'); it is the city of crime and police, religion and sin.

During the years of the Fascist regime, Rome was a capital with a capital "C". The ancient Rome, the legacy of the Roman Empire to renovate, enhance and recount from the past to date, a place of bourgeoisie and prosperity, exactly the opposite of what became a bit later, during the post-war period, when neo-realism introduced a new language and exported the city to the cinema for the first time. During the late 1940s, throughout the 1950s and up to



↑ - A

Vincent Price

L'ultimo uomo della Terra. Regia di Ubaldo Ragona, Sidney Salkow

1964

Nella fotografia Vincent Price davanti a:

"Il Fungo", serbatoio idrico di R. Colosimo, A. Martinelli, S. Varisco, Roma 1957-59



↑ - B
Audrey Hepburn e Gregory Peck
Vacanze romane. Regia di William Wyler
1953

la metropoli del neorealismo in cui nulla va come dovrebbe, in cui si rubano biciclette e vecchi uomini chiedono la carità davanti al Pantheon. La città dei panni sporchi che mostrava a tutto il resto del mondo non cosa era avvenuto durante la seconda guerra mondiale ma quali fossero le macerie umane che lascia una grande guerra.

Era a Roma poi che si muovevano le grandi commedie degli anni '50, in cui rubavano per necessità *I soliti ignoti* o nella quale faceva la sua scalata Alberto Sordi in *Una vita difficile*. C'è intorno a questa città, in quel periodo, l'idea che l'Italia tutta sia Roma. Invece che simboleggiare uno specifico, la capitale serviva come sineddoche per raccontare la totalità del paese.

Viene a Roma la protagonista di *Il sole negli occhi* (opera prima di Pietrangeli) per trovare una nuova vita, ed è a Roma che Stefania Sandrelli in *Io la conoscevo bene* si scontra con il mondo dello spettacolo. È Roma la città in cui Fellini ambienta *Lo sceicco bianco* (tra la metropoli e Ostia), in cui alcuni paesani arrivano assetati di monumenti e star dei fotoromanzi, ma anche la straordinaria città di *Il bidone*, film di truffe a ripetizione in un clima sfrenato da dopoguerra.

E sempre Roma, in quanto simbolo del paese, sarà anche il simbolo della decadenza. Da *Risate di gioia*, in cui Totò e Anna Magnani vagano nella notte di capodanno appresso ad un'umanità sconcertante; al punto di partenza de *Il Sorpasso* (ovvero il viaggio dal passato al presente italiano, da ciò che eravamo stati a ciò che stavamo diventato con il boom economico), fino ovviamente al luogo in cui è ambientato *La dolce vita* e da cui questo film trae le sue storie, i suoi toni e la sua amarezza. Solo unendo la presenza religiosa, quella politica e quella dello spettacolo si possono infatti ottenere momenti come quello della notte di pioggia in cui alcuni bambini dicono di vedere la Madonna, e in cui Fellini fa emergere l'incredibile miseria umana locale.

Ma sempre in quel periodo, tra gli anni '50 e i '60, Pasolini porta alla luce un'altra umanità, quella che si era sviluppata dopo la seconda guerra mondiale e che nessuno guardava. E lo fa proprio a partire da Roma. Le borgate estreme, le facce non da cinema, la parlata strascicata e la miseria più nera di *Accattone* e *Mamma Roma*, tra maiali, la ricerca di un modo per svoltare un altro pranzo e quella strana contaminazione (di nuovo) con una lettura religiosa: diventano un simbolo (l'ennesimo) per la città. A quel punto Roma era rappresentata come

the early 1960s, Rome was the city of those left behind, the metropolis of neo-realism where nothing worked as it should have, where they stole bicycles and old men begged for charity in front of the Pantheon. The city of dirty clothes that showed the rest of the world not what had happened during the Second World War but what human wrecks the Great War had left.

It was in Rome where the great comedies of the '50s were set, where the *Soliti Ignoti* (Big Deal on Madonna Street) stole out of necessity or where Alberto Sordi gained popularity in *Una vita difficile* (A difficult life). The city, in those years, seemed to express the whole of Italy. Instead of symbolizing a specific place, the capital served as a synecdoche to narrate the whole country.

The leading character of *Il sole negli occhi* (Pietrangeli's first work) came to Rome to begin a new life, and it was in Rome that Stefania Sandrelli in *Io la conoscevo bene* clashed with the show business. Rome is the city where Fellini filmed *Lo sceicco bianco* (The White Sheik, between the metropolis and Ostia), featuring a group of villagers craving for monuments and photo-stars, but also the extraordinary city of *Il bidone*, a film with repeated scams in an unbridled post-war climate.

Again, Rome symbolized the country and epitomized decadence. In *Risate di Gioia*, Totò and Anna Magnani wandered on the New Year's Eve night following a disheartening humanity. Rome was the starting point of *Il Sorpasso* (The Easy Life, that is the journey from the Italian past to the present, from what we had been to what we were becoming with the economic boom), the place where *La Dolce Vita* was born and from which this film draws its stories, tones and bitterness. Only by combining the religious, political and entertainment dimensions can one obtain unforgettable moments like the rainy night on which some children said they see the Madonna, and where Fellini brought out an incredible local human misery.

Always in that period, between the '50s and '60s, Pasolini brought to light another humanity, the one that developed after the Second World War and that no one was looking at. And he did it right from Rome. The extreme suburbs, whose faces are far from the cinema, with a trampled speech and the gloomiest misery of *Accattone* and *Mamma Roma*, set among pigs, and the search for a way to have another meal and that strange contamination (again) with a religious interpretation: they became a symbol (the umpteenth) for the city. By that time, Rome was represented as

un'unione di borgate incurante di monumenti e arte, era l'aggregato urbano che dimentica gli ultimi, in cui gli esseri umani perdono l'umanità.

Non basterà l'EUR trasformato in luogo di fantascienza (*L'ultimo uomo della Terra*) o mistico (*I giorni contati*), o anche che il centro sia attraversato in moto da Gregory Peck e Audrey Hepburn principessa in incognito: Roma non si fa mai città del fantastico. Nel crogiolo di differenti simboli e significati che gli vengono attribuiti è il realismo a regnare su tutto. Non ci potranno mai essere gli emigranti a Roma (raccontati a partire da Milano in *Rocco e i suoi fratelli* o a partire dalla Germania in *I magliari*), né le vivaci commedie piene di musica e grida che solitamente si ambientano più a Sud, ma per il resto all'epoca chiunque volesse fare il cinema viveva, scriveva e pensava Roma.

Le cose hanno cominciato a cambiare negli anni '70, il cinema italiano si faceva un po' più ampio e meno bisognoso di scoprire realtà, i film si iniziavano a chiudere negli interni e la città diventava poco più che un corollario o un pretesto. Monicelli deve tornare indietro ai tempi dello stato pontificio per raccontare la Roma moderna con *Il marchese del Grillo* e i primi *Fantozzi* di Luciano Salce nonostante incorporino tantissimi luoghi di Roma (la Regione Lazio, sede della *megaditta*, o la tangenziale che passa davanti alle finestre delle case) non li caratterizza mai come appartenenti a quella città. Potrebbe essere tutto ambientato ovunque, nemmeno i dialetti danno un'indicazione.

A nessuno più sembra importare di raccontare i propri personaggi come parte di un mondo preciso che ha sede in una città precisa. Solo Nanni Moretti alla fine del decennio sembra riprendere l'iconografia di Roma trasformandola in una città di istanze politiche (come in effetti era) e poi negli anni '90 con *Caro diario* per la prima volta in un luogo da esplorare d'estate in vespa. È forse lì, quasi 100 anni dopo la nascita del cinema, che per la prima volta Roma è celebrata davvero, direttamente. È in quella carrellata di quartieri, facciate di palazzi e disomogeneità che la città trova la sua prima vera celebrazione a colori.

Ci sarà poi Matteo Garrone che con i suoi primi film (*Terra di mezzo*, *Ospiti*, *Estate romana*) ne canterà per primo la nuova umanità multietnica, già alla fine degli anni '90. Prima gli africani che cercano di inserirsi, poi dei ragazzi slavi ai Parioli, tutto è irriconoscibile, i luoghi di Roma non sono più cartoline ma un ambiente in cui si muovono persone reali. *Estate romana*

a union of suburbs regardless of monuments and art. It was an urban aggregation that forgot those who had left behind, in which human beings lost humanity.

The transformation of EUR into a science fiction place (*L'ultimo uomo della Terra*, The Last man on Earth) or into a mystic venue (*I giorni contati*, His Days are Numbered) was not enough, or even allowing Gregory Peck and Audrey Hepburn, the incognito princess, to ride through the city center: Rome is never a city of fantasy. In the melting pot of different symbols and meanings that are attributed to it, realism reigns over everything. There can never be migrants to Rome (as they told in Milan, in *Rocco e i suoi fratelli* (Rocco and his brothers), or in Germany, in *I magliari* or The Magliari), or lively comedies full of music and shouts that are usually set further south; but for the rest, in those days, anyone who wanted to make films lived, wrote and thought about Rome.

Things began to change in the 1970s. The Italian cinema widened its horizon and was less in need of discovering certain realities. Films began closing themselves indoors and the city became little more than a corollary or a pretext. Monicelli had to go back to the times of the papal state to tell the story of modern Rome with *Il marchese del Grillo* (The Marquis of Grillo) and the same happened with the first *Fantozzi* by Luciano Salce. Both movies featured many Roman places (the Lazio Region, home to the 'megaditta', or the ring road right in front of the windows of the houses). Yet, those places were never characterized as truly belonging to the city. Those movies could have been filmed anywhere, not even the dialects give a hint about Rome.

No one cared anymore about describing characters as part of a specific world that is based in a specific city. Only Nanni Moretti, at the end of the decade, seemed to take up again the iconography of Rome, transforming it into a city of political issues (as it was, indeed). He did the same in the 90s, with *Caro diario*, where Rome was explored in summer by riding a Vespa. It was perhaps on that occasion, almost 100 years after the birth of cinema, that Rome was really celebrated for the first time. It was through that series of neighborhoods, facades of palaces and inhomogeneity that the city found its first, true colorful celebration.

Matteo Garrone's films (*Terra di mezzo*, *Ospiti*, *Estate Romana*) were the first to portray the new multi-ethnic humanity, as early as at the end of the 1990s. He depicted the Africans trying to fit in, then the Slavic boys in Parioli, but everything else was unrecognizable. The

poi la fotograferà in un momento precisissimo, in quella vigilia del cambio di millennio in cui tutti i palazzi erano impacchettati a causa dei lavori di make-up cittadino in vista dell'imminente Giubileo. I protagonisti di quel film viaggiano (di nuovo d'estate come per *Caro diario*) attraverso un paesaggio stranissimo dalla stazione Termini (dove il film inizia) finendo al mare (anche qui come *Caro diario* con la sequenza che termina nel luogo della morte di Pasolini). Ma siamo davvero in altri anni, è cambiato qualcosa a livello produttivo.

Roma era stata il luogo d'elezione del cinema italiano perché lì stavano le società di produzione e quindi, a meno di esigenze particolari, lì era conveniente girare i film. Con il cambio di millennio iniziano a nascere le *film commission*, istituti ispirati agli analoghi del mondo anglosassone che agevolano le produzioni locali. Ogni regione ne sviluppa una il cui compito è invogliare le produzioni televisive e cinematografiche a girare da loro tramite incentivi, agevolazioni locali, presentazione di location, bouquet di collaboratori ecc... Il cinema italiano per la prima volta si emancipa da Roma e inizia a diventare davvero nazionale.

A questo punto cosa rimane a Roma? La banda della Magliana fornisce la prima risposta: trovare storie vere e romane fino al midollo, girare a Roma storie che non potrebbero stare altrove.

Romanzo criminale è il primo vero successo di Roma al cinema nel nuovo millennio e così sarà, in maniera diversa ma pure più devastante, per *La grande bellezza* che, come *La dolce vita*, ha Roma al centro del proprio racconto. Non sono più metafore del paese ma storie estremamente circoscritte all'area romana che dipendono dalla sua mitologia e dalle sue caratteristiche precipue.

La sfida dei prossimi anni è allora far partire da Roma anche un nuovo tipo di racconto, quello della seconda generazione. Al momento è da Roma che nascono i primi film di italiani che hanno altre origini, le cui tradizioni familiari non coincidono con quelle del resto della città, che sono emarginati per il colore della pelle, che si sentono a metà tra due tipi diversi di realtà e non hanno una rappresentanza precisa. Lo ha mostrato Claudio Giovannesi, in anticipo sui tempi, con *Ali ha gli occhi azzurri*, ma sempre di più i colori, gli sfondi, le tradizioni e le problematiche diverse da quelle solite si fanno strada nel cinema. E lo fanno a partire di nuovo da Roma.

places of Rome were no longer postcards but an environment in which real people moved. Estate Romana photographed the city at a very precise moment, on the eve of the new millennium in which all the buildings were packed because of the city restyling in view of the upcoming Jubilee. The characters of that film travelled (again in summer, as in *Caro diario*) through a very strange landscape from the Termini station (where the film began) to the sea (as in *Caro diario*, with the sequence that ended where Pasolini died). But it really was another time, something had changed at a production level.

Rome was the place of choice for the Italian cinema because it was home to the production companies. With few exceptions, it was convenient to shoot films there. With the new millennium, they established the so called film commissions. These were inspired by their Anglo-Saxon equivalents to facilitate local productions. Each region established one commission whose task was to encourage television and film productions to shoot locally thanks to incentives, benefits, presentation of locations, teams of collaborators... the Italian cinema for the first time freed itself from Rome and started becoming truly national.

What's left of Rome at this point? The Magliana gang gave the first answer: to find real, authentic Roman stories, it was necessary to shoot in Rome stories that could not be set anywhere else.

Romanzo criminale was the first real success of Rome in the cinema in the new millennium and so it was, in a different but more devastating way, for *La grande bellezza* (The Great Beauty) that, like *La dolce vita*, placed Rome at the center of its plot. They were no longer metaphors for the country, but stories confined to the Roman area. They drew upon Rome's mythology and its main characteristics.

The challenge for the next few years is to start a second generation of Roman stories. At present, the first movies of Italians with other origins, whose family traditions do not coincide with those of the rest of the city, who are marginalized by the color of the skin, who feel halfway between two different worlds and do not have a precise representation, are filmed in Rome. A case in point is Claudio Giovannesi's *Ali ha gli occhi azzurri*, where the colors, backgrounds, traditions and problems are different from the usual ones and make their way into the cinema. And they do it from Rome again.

Gabriele Niola

Giornalista e Critico cinematografico

Journalist, Film critic

Antonio Schiavo

JULIO

LAFUENTE

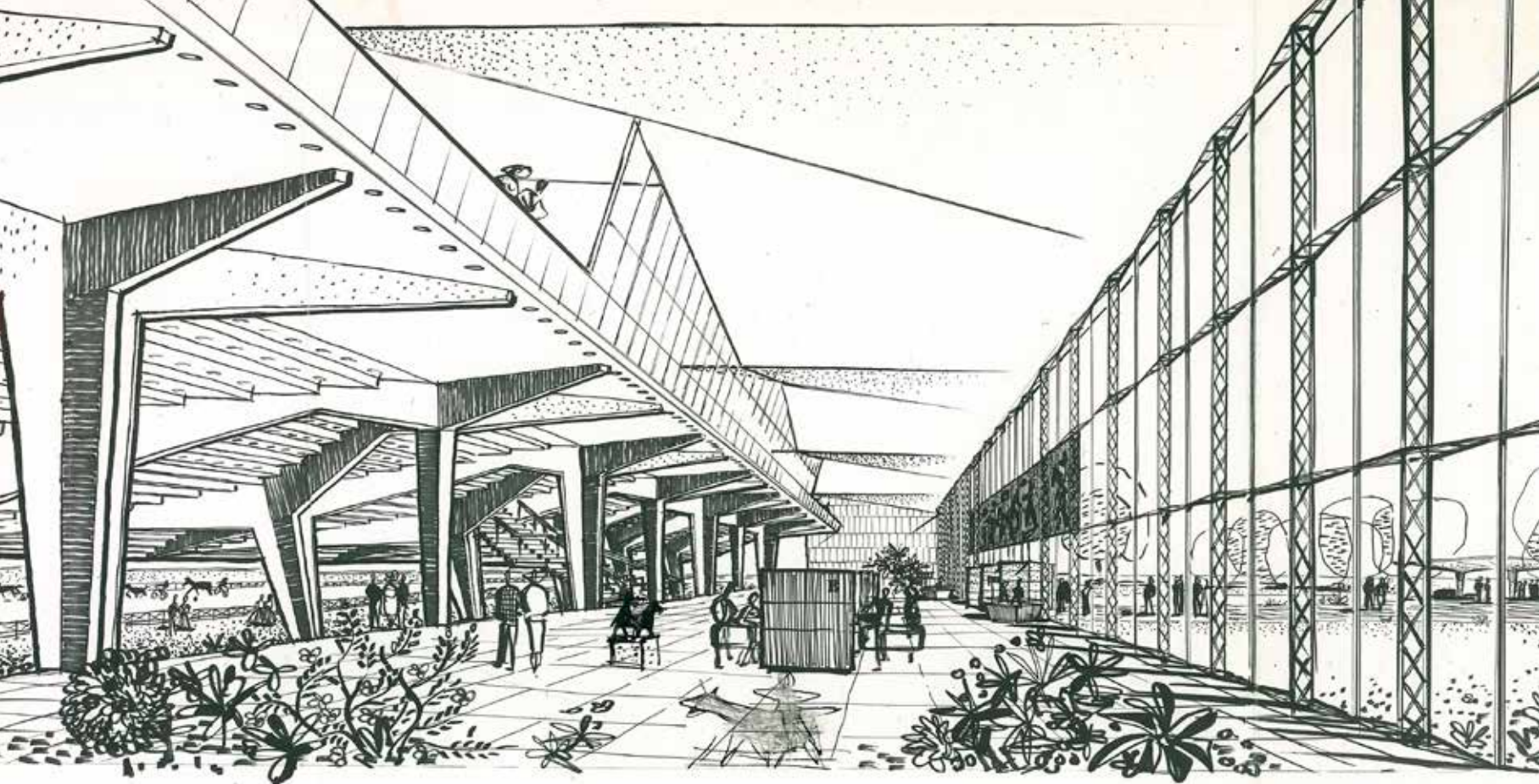
Un romano d'adozione

Archivio Julio Lafuente

Roma è la città per eccellenza che esercita un'elevatissima attrazione, "è la città degli echi, delle illusioni, è la città del desiderio"¹, soprattutto per uno straniero; e tale attrazione, così potente, può trasformare la città *caput mundi* in città di adozione a tutti gli effetti. Julio Lafuente non era un romano, ma lo è diventato! Roma lo ha attirato come una sirena, lo ha meravigliato e stupito, lo ha adottato. Roma lo ha fatto divenire Julio Lafuente, e Lafuente ha regalato moltissimo a Roma, contribuendo ad aumentarne la sua qualità architettonica, ancora più moderna, ancora più eterna, contaminandola con le sue origini e i suoi sogni, creando qualcosa di ignoto, di non immaginabile e realizzabile altrimenti, appropriandosi e trasformando il suo codice "in una cifra poetica e stilistica unica e riconoscibile"². Da Madrid a Parigi, da Barcellona e Marsiglia, al Pantheon, da via Bruno Buozzi a piazza Navona, dalla *Beaux Arts* a Le Corbusier e Gaudì, a Mies, Aalto e infine a Kahn: Lafuente è sempre stato sospeso tra queste due realtà: classicità e modernità, tradizione e avanguardie; e fu tra i pochi capaci di ricucirne i punti più sensibili, studiandone la loro logica più profonda, facendo scaturire così una nuova espressione architettonica. Julio diventa romano grazie alla sua abitazione a piazza Navona, uno spettatore privilegiato della facciata concava della chiesa di Sant'Agnes e del clima frizzante di una città scalcinata che stava entrando nel sogno inseguito della Dolce Vita.

JULIO LAFUENTE **A Roman by adoption**

Rome is a city that par excellence has tremendous appeal, "it is the city of echoes, the city of illusion, and the city of yearning"¹, primarily for foreigners; and such powerful appeal has succeeded in turning the city that is *caput mundi* into an adopted city. Julio Lafuente was not a Roman, but he became one! Like a mermaid Rome cast a spell on him, she fascinated him, astonished him and adopted him. Rome made him Julio Lafuente, and Lafuente gave Rome a great deal, contributing to increasing her architectural quality, making her more modern, even more eternal, contaminating her with his origins and dreams, creating something that was unknown, unimaginable and not otherwise achievable, taking possession of her code and transforming it "into unique and recognisable poetry and style"². From Madrid to Paris, from Barcelona and Marseille, to the Pantheon, from via Bruno Buozzi to Piazza Navona, from the *Beaux Arts* to Le Corbusier and Gaudì, to Mies, Aalto and lastly Kahn: Lafuente was always suspended between these two realities: classicism and modernity, tradition and vanguard; and he was one of the few to succeed in merging their most sensitive elements, studying their deepest logic, bringing forth a new architectural expression.



“(…) Io vivevo all’ultimo piano di questo palazzo a piazza Navona, dove vivo tutt’ora. Era un appartamento che avevo costruito dando vita al primo abusivismo edilizio a Roma”³.

Diventa romano grazie alla fitta rete di conoscenze che comincia a tessere fin dai primi giorni di permanenza nella capitale, come il primo incontro con Luigi Moretti, la fiorente collaborazione professionale con lo studio Monaco-Luccichenti, gli incontri con numerosi artisti tra cui i fratelli Cascella, l’amicizia e il rapporto lavorativo con l’ingegner Gaetano Rebecchini, fino a Helio Piñon e Ludovico Quaroni. Un netto distacco vi fu sempre invece con la figura di Bruno Zevi di cui Lafuente racconta: “(…) c’era un professore molto famoso che si chiamava Bruno Zevi, un grande critico che, nonostante non facesse progetti, viveva il tutto con grande entusiasmo. Aveva molti seguaci. Non mi trattava molto bene, non so perché, non gli ero simpatico”⁴.

Benché le sue ascendenze iberiche da una parte e i suoi forti echi *corbusiani* dall’altra – aveva conosciuto di persona Le Corbusier ai tempi parigini dell’*École des Beaux Arts* – lasciassero già intravedere un’insolita chiave di lettura della modernità, è con la svolta da progettista indipendente e la conseguente collaborazione professionale con Rebecchini che l’architetto franco-spagnolo inizia una delle sue molteplici *stagioni romane*, con la raggiunta libertà espressiva e il consolidamento di uno stile. E sull’autonomia e l’indipen-

Julio became a Roman thanks to his home in Piazza Navona, a privileged spectator of the concave façade of the Sant’Agnese church and the sparkling atmosphere of a shabby city that was being drawn into the pursued dream of the Dolce Vita.

“(…) I was living on the top floor of this building in Piazza Navona, where I still live. It was a flat I had built giving rise to the first illegal building in Rome”³.

He became a Roman thanks to the intense network of acquaintances he began to weave as soon as he moved to the capital, as was the case of his first meeting with Luigi Moretti, his fruitful professional work with the Studio Monaco-Luccichenti, his encounters with many artists including the Cascella brothers, his friendship and business relationship with the engineer Gaetano Rebecchini, on to Helio Piñon and Ludovico Quaroni. As to Bruno Zevi, they were never close. Lafuente said: “(…) there was a very well-known professor called Bruno Zevi, a great critic who, though he did not develop any projects, watched over everything with great enthusiasm. He had a wide following. He wasn’t especially nice to me, I don’t know why, he didn’t like me”⁴.

Although his Spanish heritage on the one hand and strong *corbusian* echoes on the other – he had personally known Le Corbusier in the days of the *École des Beaux Arts* in Paris – already revealed

↑ - A

Julio Lafuente con Gaetano Rebecchini, Aldo Birago e Calogero Benedetti
Hippodromo Tor di Valle
 Roma, 1959
 Archivio Privato Lafuente

denza dell'architetto afferma che "l'architetto deve avere una visione d'insieme, una visione totale. L'architetto, più che un direttore d'orchestra che non suona nessuno strumento, lo associo ad un musicista in grado di suonare qualsiasi strumento. Forse un edificio bellissimo può essere considerato alla stregua di una buona sinfonia"⁵.

Una delle prime occasioni è offerta dalle Olimpiadi di Roma del '60 in cui il Lafuente – coadiuvato da Rebecchini e altri – griffa una delle sue prime realizzazioni: quelle tribune dell'ippodromo di Tor di Valle caratterizzate da una copertura composta da una serie di paraboloidi iperbolici, con suggestioni derivanti da quel clima architettonico tipicamente italiano a cavallo della Seconda guerra mondiale; elevando a forma, a manifesto, un'ardita operazione meramente funzionale, in cui l'esigenza statica si evolve in arte, passando da so-

an unusual interpretation of modernity, it was when he became an independent designer, and as a result began to work professionally with Rebecchini, that the Franco-Spanish architect started one of his many *Roman seasons*, achieving freedom of expression and consolidating his style. And as to the autonomy and independence of architects, he claimed that "an architect needs to have a general view, an overall view. Rather than to an orchestra conductor who does not play an instrument, I compare architects to musicians who can play any instrument. Maybe a very beautiful building can be considered on a par with a good symphony"⁵.

A first opportunity was offered by the Rome Olympic Games in 1960 when Lafuente – assisted by Rebecchini and others – designed one of his first projects: the stands at the Tor di Valle racecourse characterized by a roof composed of a series of hy-



↑ -B / C

Julio Lafuente

Progetto Stazione Aerea Ostiense

1956

Archivio Privato Lafuente

Julio Lafuente

Un romano d'adozione
Archivio Julio Lafuente

Julio Lafuente

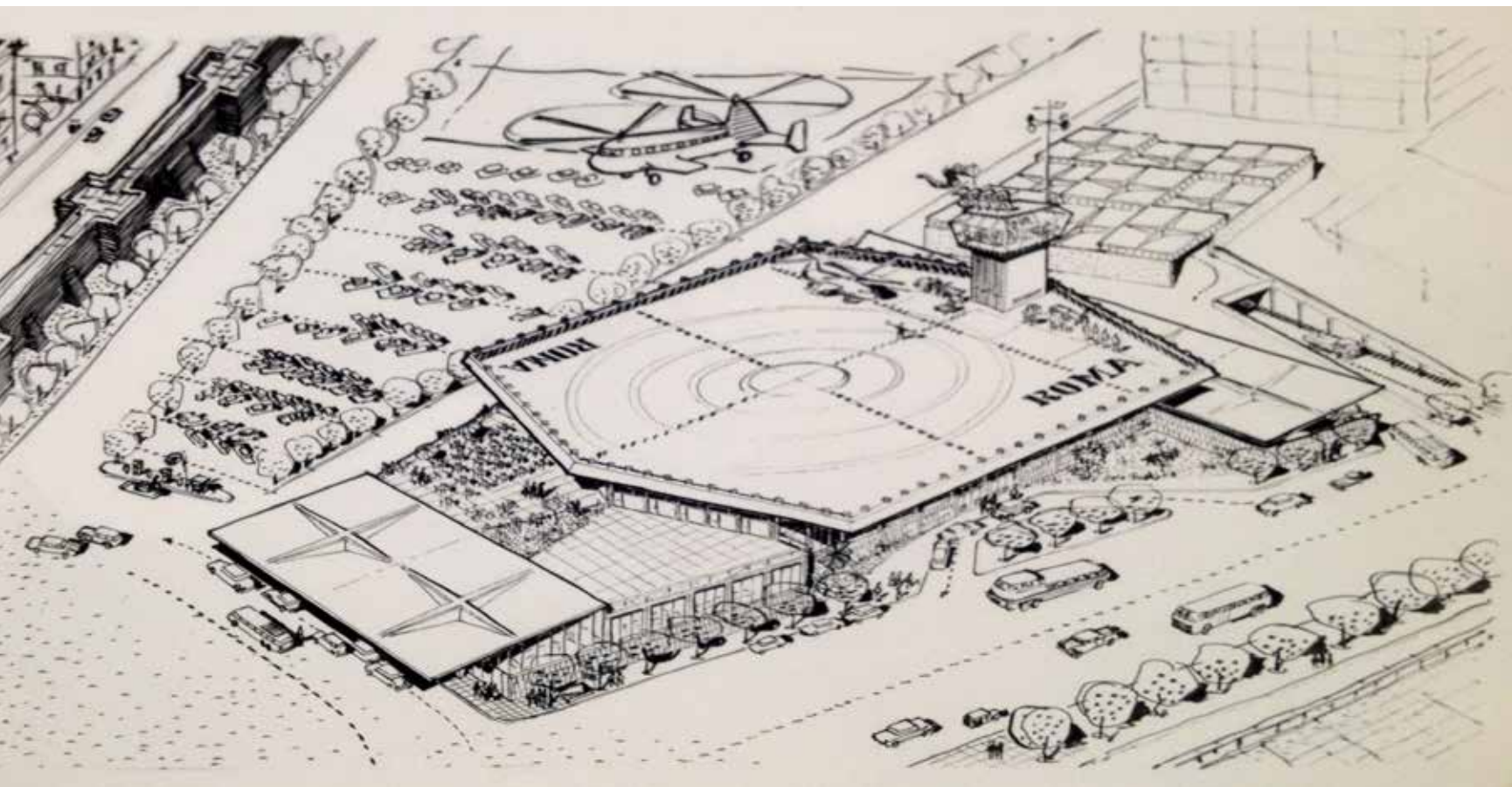
A Roman by adoption

gno a segno, testimoniando quell'agognato traguardo in cui architettura e ingegneria strutturale sono sintetizzate in un unico *modus operandi*.

Il progetto inoltre, già pensato dal 1955-56, non solo risente dell'opera dei vari Félix Candela ed Eduardo Torroja, ma soprattutto delle zoomorfe sinuosità della stazione Termini, una delle opere che più lo colpì al suo arrivo nella capitale. Lafuente descrive il paraboloido iperbolico come "un congegno poco conosciuto, già utilizzato in precedenza, in un certo modo inventato da Gaudì, quasi senza saperlo; lo aveva già utilizzato in una piccola scuola che aveva una copertura conoidale che formava una specie di onda, questo edificio mi ispirò e ne acquisii l'idea. Perché egli scopriva, creava le geometrie, e siamo stati noi a trarre vantaggio dalle innovazioni che Gaudì apportava empiricamente, utilizzando a volte anche semplici sacchi di sabbia"⁶.

perbolic paraboloids, with echoes from the Italian architectural atmosphere typical of the Second World War period; elevating to form, as a manifesto, a daring strictly functional operation, where a static requirement evolved into art, being transformed from a dream into a sign, testifying to that longed-for goal in which architecture and structural engineering are synthesized in a single *modus operandi*.

And this project, which had already been thought of since 1955-56, was not influenced only by the works of architects like Félix Candela and Eduardo Torroja, but above all by the sinuosity of the Termini station, one of the constructions he found most striking on his arrival in the capital. Lafuente described the hyperbolic paraboloid as a "little known device, already used in the past, in a sense invented almost unknowingly by Gaudì; he had

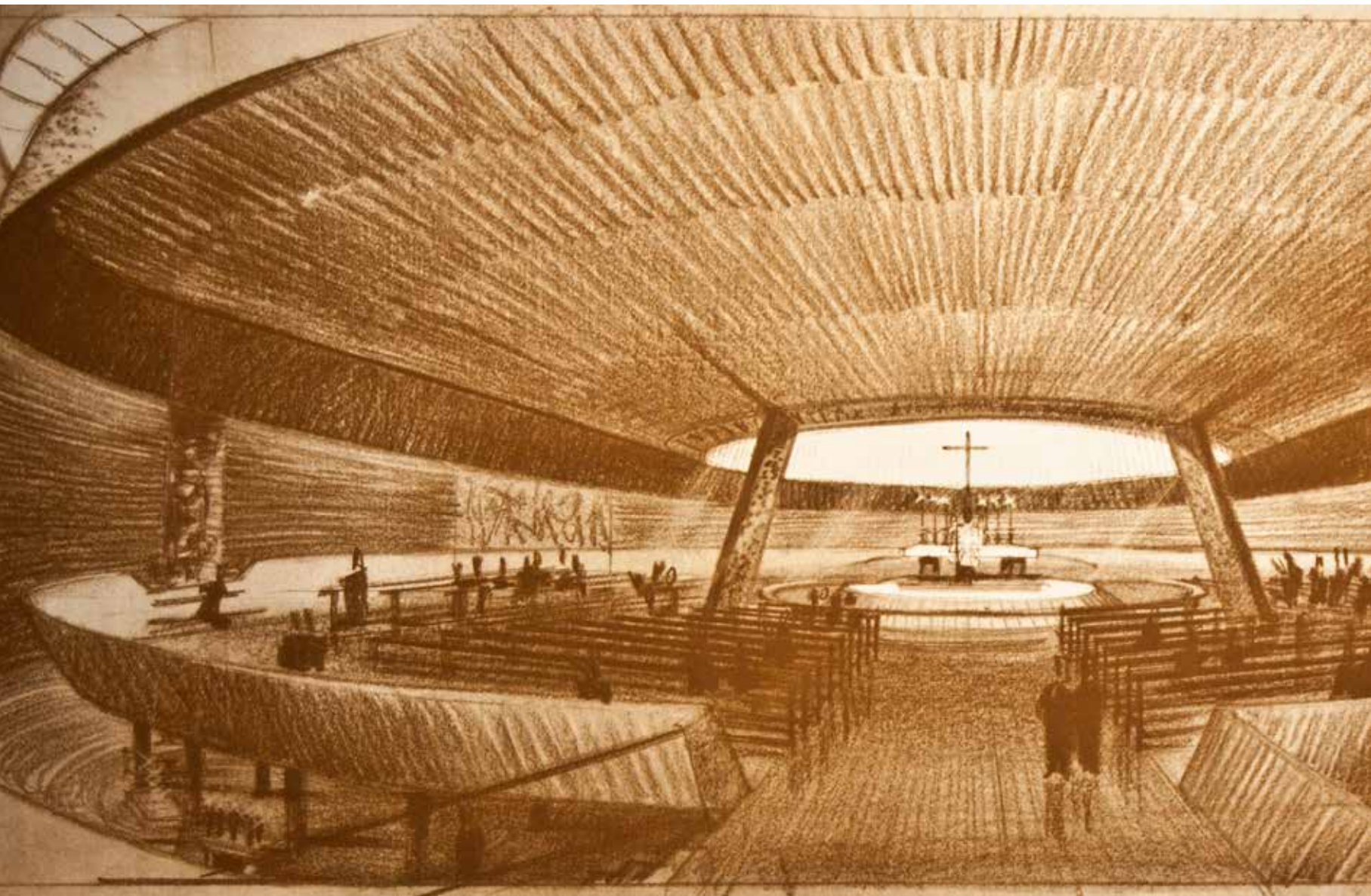


Le ben note 11 *umbrelle* già compaiono, in forma ridotta, in un altro progetto del 1955: la stazione aerea a piazzale Ostiense che, seppur irrealizzata, ci offre in anteprima le visioni e le immagini che Lafuente aveva in serbo per Roma. Come ad esempio il restauro e l'ampliamento dell'ospedale San Giovanni Battista e lo stabilimento Ferrania, in cui l'attenzione per preesistenze e il contesto vengono risolte in una crisi tra forme tradizionali e strutture all'avanguardia, materiali locali e dettagli ispirati dalla contemporaneità, chiaramente esibiti nel disegno della cancellata, un'opera tri-dimensionale di arte astratta a tutti gli effetti, che vedremo successivamente anche all'interno del TWA in via Barberini e diversamente reinterpretato nella poltrona *Butaca*.

L'evoluzione della sua poetica compositiva lo porta a dialogare nuovamente con l'ingombrante figura di Luigi Moretti. La cappella del Collegio Pio Latino Americano, realizzato con lo Studio Passarelli, è un chiaro rimando all'opera *morettiana* di Fiuggi, le Terme di Bonifacio. Villa Mariotti a Tivoli ne è un altro esempio. Le lontane riverberazioni del-

already used it on a small school that had a conoidal roof that formed a sort of wave; this building inspired me and I adopted the idea. Because he discovered, created geometries, and we then took advantage of the innovations Gaudí had introduced empirically, at times even using simple sand bags"⁶.

The well known 11 *umbrelle* that already made their appearance, in a reduced form, in another project dated 1955: the *stazione aerea* at piazzale Ostiense that, though never built, gives us a preview of the visions and images that Lafuente had in store for Rome. As for instance in the restoration and extension of the San Giovanni Battista Hospital and the Ferrania factory, where the attention paid to the pre-existing structures and the context is resolved through a crisis of traditional forms and vanguard structures, local materials and details drawing their inspiration from the contemporary style, clearly shown in the design of the gate, in effect a tri-dimensional work of abstract art, to be seen later also inside the TWA building in Via Barberini and with a different interpretation in the *butaca* chair.



Julio Lafuente

Un romano d'adozione
Archivio Julio Lafuente

le *zucche* della vicinissima Villa di Adriano vengono riprese in chiave moderna ispirandosi ai giochi di curve delle ville di Moretti. Qui le aperture non sono più semplici tagli sulle pareti, ma derivano da un sapiente gioco di accostamenti e sfasamenti di murature in mattoni romani, piegati e curvati da una forza misteriosa. Gli etimi di villa Mariotti vengono ulteriormente accentuati ed elevati fino alla dimensione monumentale nel progetto per una chiesa a Cinecittà del 1970 dove “ancora un’articolazione ed una frammentazione dei volumi e delle immagini che, se da un lato non disdegnano un rapporto dialettico con la complessità della spazialità barocca, dall’altro individuano un interessante rapporto tra la tipologia e il contesto, capace di definirsi anche in termini di linguaggio e di *stile*”⁷.

Spazialità barocca che già aveva contraddistinto un altro progetto, quell’albergo all’Eur segnato da uno stretto rapporto tra concavo e convesso, si staglia idealmente come degno *dirimpettaio* dell’edificio della Eni. L’idea di creare un altro segno sul territorio romano rime tale, ma le occa-

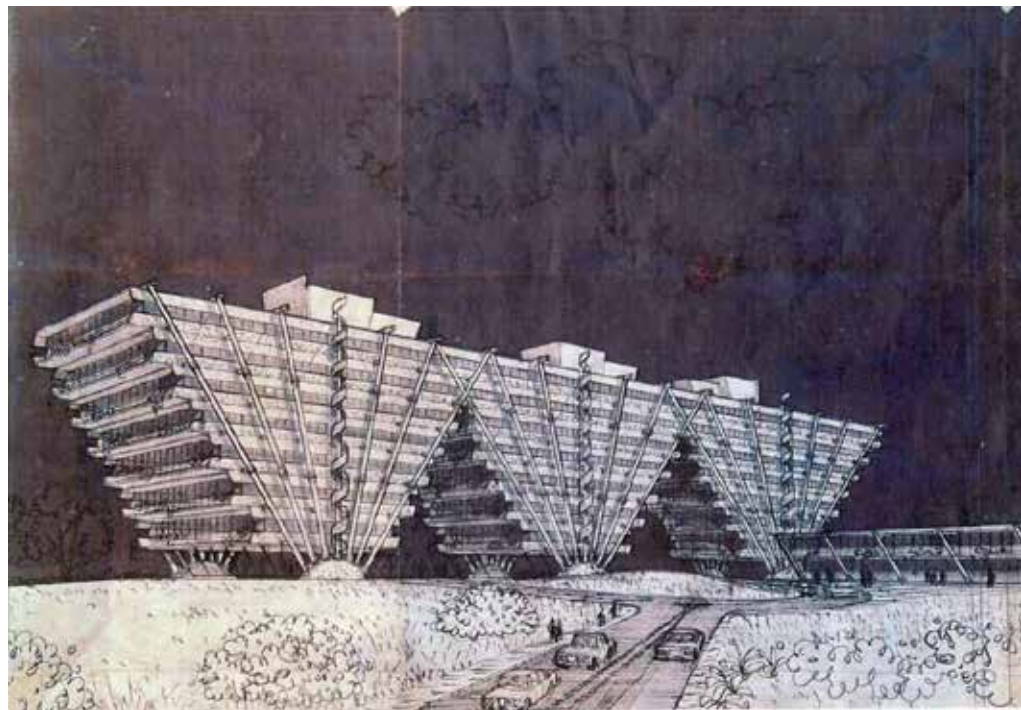
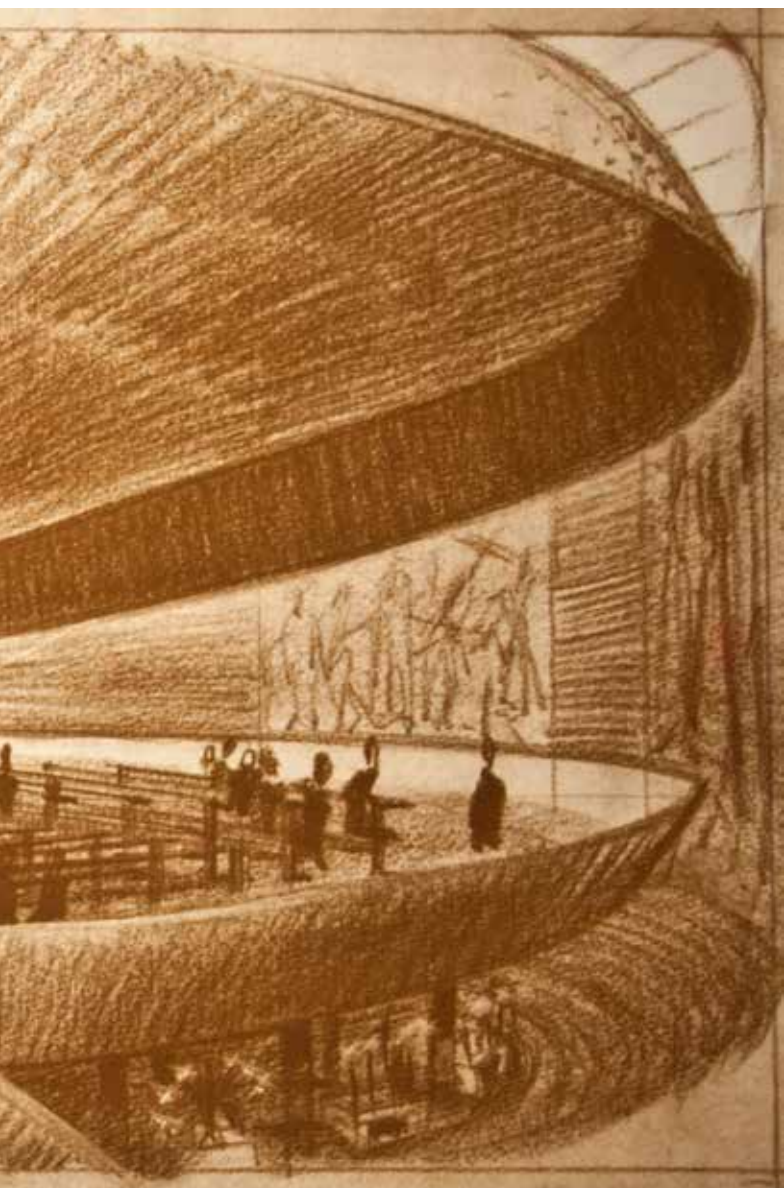
Julio Lafuente

A Roman by adoption

The evolution of his composition poetry led him into a new dialogue with Luigi Moretti’s powerful personality. The Chapel of the Collegio Pio Latino Americano, built with the Studio Passarelli, is a clear reference to Moretti’s work in Fuggi, the Terme di Bonifacio. Villa Mariottat Tivoli is another example.

The distant reverberations of the *pumpkins* of the nearby-Hadrian’s Villa are given a modern interpretation taking their inspiration from the play of curves of Moretti’s villas. Here the openings are not mere cuts in the walls, but derive from a knowledgeable play of combinations and recesses in the walls made of Roman bricks, bent and curved by a mysterious force.

The etyma of the villa Mariotti are further accentuated and raised up to a monumental dimension in the project for a 1970 church at Cinecittà, where there is “yet another organisation and fragmentation of the volumes and images that, on the one hand, do not reject a dialectic relationship with the complexity of Baroque spatiality, and on the other identify an interesting relationship between type and context, capable of being defined also in terms of language and *style*”⁷.

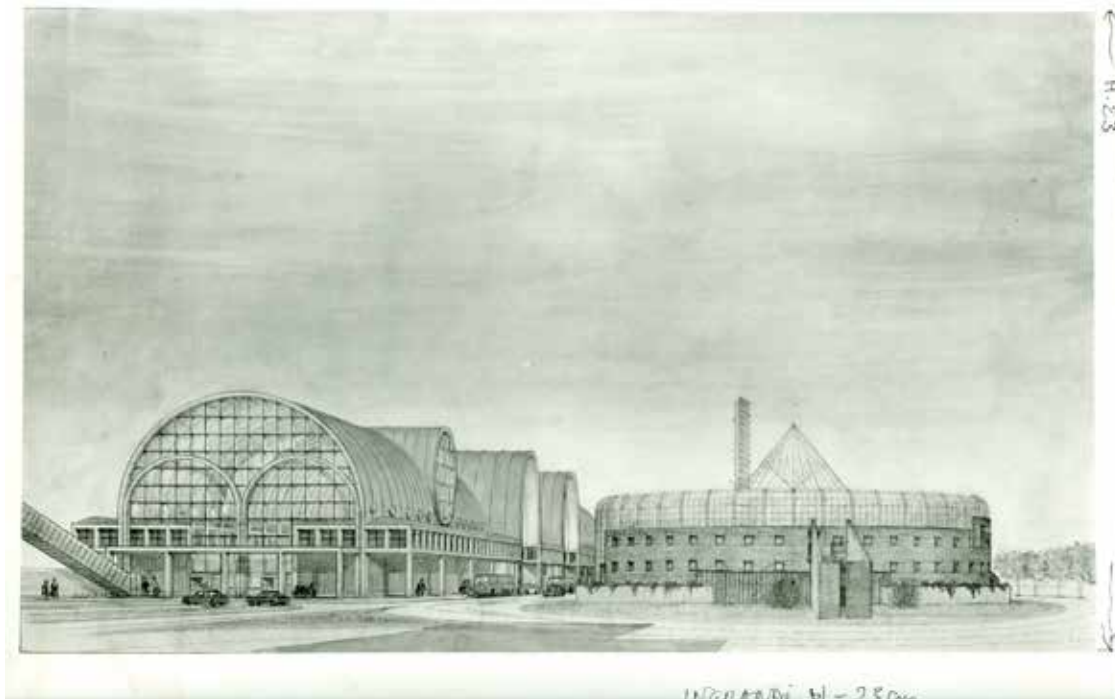


← - D

Julio Lafuente
con Gaetano Rebecchini
e Studio Passarelli
Collegio Pio Latino Americano
Roma, 1965
Archivio Privato Lafuente

↑ - E

Julio Lafuente
con Gaetano Rebecchini
e Calogero Benedetti
Uffici Esso
Roma, 1980
Archivio Privato Lafuente



↑ - F
 Julio Lafuente e Gaetano Rebecchini
Albergo all'Eur
 Roma, 1960
 Archivio Privato Lafuente

Julio Lafuente

Un romano d'adozione
Archivio Julio Lafuente

Julio Lafuente

A Roman by adoption

sioni arrivano negli anni successivi con l'edificio della Esso, "tecnologia spinta senza rinunciare alla poesia"⁸; e con l'Air Terminal (tema di un articolo del neonato periodico di architettura romana *Panteon*)⁹ entrambi marcati dal carattere continuamente sperimentale delle sue opere.

Progetti e realizzazioni di Lafuente¹⁰ sono costantemente oggetto di studi e di pubblicazioni. La salvaguardia delle sue architetture, come del resto di una buona parte del patrimonio del Novecento, ha avuto tuttavia esiti contrastanti. Se infatti è stata evitata la manomissione dell'iconica opera dell'edificio della Esso¹¹, la ormai *pianificata distruzione* delle tribune di Tor di Valle, in merito alle complesse vicende legate al nuovo stadio della A.S. Roma, è passata nel silenzio più assordante, salvo alcune importanti eccezioni. Il resto è mera attualità, racconto *in fieri* di una storia profondamente intrecciata di cui forse vedremo a breve la fine, con il rischio altissimo di perdere per sempre l'opera più iconica di Julio Lafuente. Ma anche questo è Roma!

A Baroque spatiality that had already characterised another project, the one for the hotel in the Eur district, marked by a close relationship between the concave and the convex, ideally looms up as a worthy *neighbour* of the Eni building.

The idea of leaving another mark on the Roman territory is unchanged, but opportunities arose over the following years with the Esso building, "advanced technology without abandoning poetry"⁸; and with the Air Terminal (the subject of an article in the new-born magazine on Roman architecture *Panteon*)⁹ both marked by the continuous experimental nature of his works.

Lafuente's designs and buildings¹⁰ are constantly the object of studies and publications. The protection of his buildings, as indeed much of the 20th century heritage, has produced alternating results. Indeed, while the iconic Esso¹¹ building was not tampered with, the now *planned destruction* of the Tor di Valle stands, in connection with the complex developments linked to the new stadium for the A.S. Roma team, has been met with deafening silence, except for a few important exceptions. Everything else consists of mere current events, the telling *in fieri* of a deeply tangled story that we will possibly soon see come to an end, with the very high risk of losing forever Julio Lafuente's most iconic work.

But this too is Rome!

1- Aforisma di Giotto.

2- Cfr. P. Scaglione, Le stagioni di Julio, in: Valenti Gómez y Oliver e Pino Scaglione, Luisa Saracino (a cura di), *Julio Lafuente Visionarchitecture*, List, Roma-Trento, p. 159.

3- Cfr. Op. cit., p. 31.

4- Cfr. Op. cit., p. 74.

5- Cfr. Op. cit., p. 35.

6- Cfr. Op. cit., pp. 37-40.

7- Cfr. M. Giorgio, J. Lafuente: uno spagnolo, architetto a Roma, in: *Julio Lafuente: opere 1952-1991*, G. Muratore, Tosi Pamphili Clara (a cura di), Officina Edizioni, Roma 1992, p. 12.

8- Cfr. Op. cit., p. 158.

9- Il primo numero di *Panteon* – uscito lo scorso maggio – ha come tema l'anacronismo in architettura, riverberando idealmente il tema del periodico stesso in cui anacronistici sono i contenuti, il progetto del prodotto e la sua realizzazione esclusivamente cartacea. *Panteon* ha come obiettivo il racconto e la messa in relazione, secondo analogie insolite, delle architetture di Roma dal 1911 al 1989. Il progetto editoriale nasce da giovani architetti romani con l'ambizione di fornire una visione differente, lenta e approfondita della materia.

10- L'archivio è stato dichiarato di interesse storico nel giugno del 2003 e catalogato per conto della Soprintendenza Archivistica del Lazio, grazie al lavoro di Elisabetta Reale e Anna Denittis. La consistenza dell'archivio è formata da 1700 elaborati grafici ca., 9 modelli, 241 fascicoli, 71 album, 3 quaderni. Nel 2015 è stata ultimata una tesi di dottorato dell'architetto Marta Pastor dell'università di Madrid.

11- Un appello al Sindaco del Comune di Roma firmato da Amedeo Schiattarella e Giorgio Muratore.

1- Aphorism by Giotto.

2- See P. Scaglione, Le stagioni di Giulio, in: Valenti Gómez y Oliver and Pino Scaglione, Luisa Saracino (edited by), *Julio Lafuente Vision architecture*, List, Rome-Trento, p. 159.

3- See Op. cit., p. 31.

4- See Op. cit., p. 74.

5- See Op. cit., p. 35.

6- See Op. cit., pp. 37-40.

7- See M. Giorgio, J. Lafuente: a Spaniard, an architect in Rome, in: *Julio Lafuente: opere 1952-1991*, G. Muratore, Tosi Pamphili Clara (edited by), Officina Edizioni, Rome 1992, p. 12.

8- See Op. cit., p. 158.

9- The theme of the first issue of *Panteon* – published last May – is an anachronism in architecture, ideally echoing the theme of the magazine itself whose content is anachronistic, as are the product design and its realisation exclusively on paper. *Panteon's* objective is to describe and put in a relationship, using unusual analogies, Rome architectural creations from 1911 to 1989. The editorial project has been developed by young Roman architects having an ambition to provide a different, slow and in-depth view of the matter.

10- The archive was declared to be of historical interest in June 2003 and was catalogued on behalf of the Latium Soprintendenza Archivistica, thanks to Elisabetta Reale and Anna Denittis. The archive is made up of approximately 1700 graphic designs, 9 models, 241 dossiers, 71 albums, 3 notebooks. In 2015 a doctoral dissertation was completed by the architect Marta Pastor of the University of Madrid.

11- An appeal to the Mayor of Rome signed by Amedeo Schiattarella and Giorgio Muratore.

← G

Julio Lafuente in collaborazione
con la SATPI e Giulio Sanrocchi
Stazione Air-Terminal Ostiense
Roma, 1990
Archivio Privato Lafuente

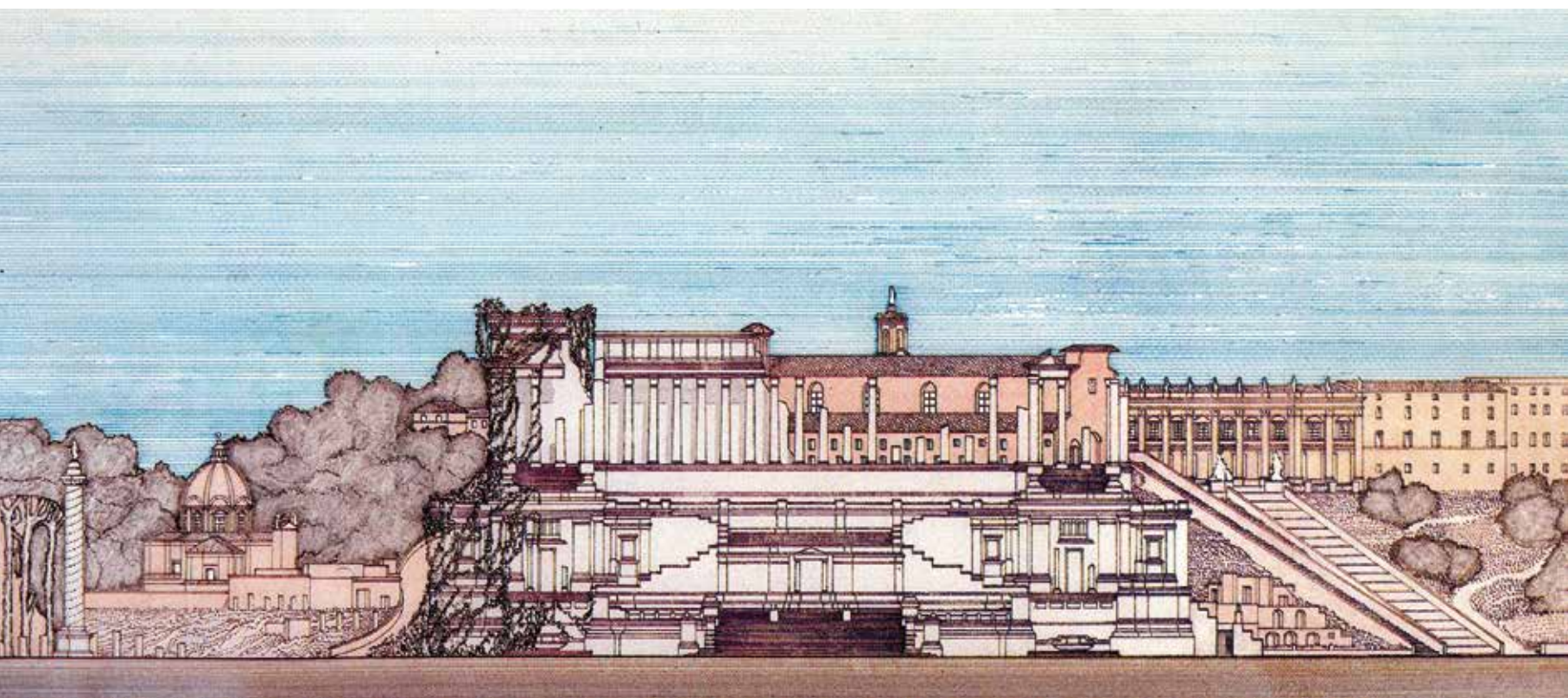
Antonio Schiavo
Redazione rivista "Panteon",
collaboratore Centro Studi Giorgio Muratore

Editorial staff of the magazine "Panteon",
contributor to the Giorgio Muratore Study Centre

Maria Miano

INTORNO AL VITTORIANO

Processo all'Altare della Patria, da Carlo Dossi a Renato Nicolini



↑ - A

Ludovico Quaroni e Carolina Vaccaro
Prospetto della proposta per piazza Venezia
Roma, 1987

© Carolina Vaccaro

Progetto esposto alla XVII Triennale di Milano
"Le città immaginate - Un viaggio in Italia.
Nove progetti per nove città"

ABOUT THE VITTORIANO A trial against the Altare della Patria (The Vittorio Emanuele II Monument), from Carlo Dossi to Renato Nicolini

La sentenza emessa a chiusura del vivace e molto seguito dibattito tenutosi a Palazzo Venezia il 26 gennaio 1986 e che aveva visto confrontarsi accusa e difesa nel Processo all'Altare della Patria, era stata sì di condanna, ma non alla pena capitale. Si erano, infatti, ritenute fondate gran parte delle ragioni che avevano motivato la chiamata in giudizio del monumento, tanto da ritenerle valide per un ricorso in appello, ma le conclusioni erano state che “nonostante il danno” arrecato, la sua rimozione non fosse praticabile.

L'occasione per celebrare il Processo fu fornita dalla ristampa de *I mattoidi al primo concorso pel monumento in Roma a Vittorio Emanuele II* che Carlo Dossi aveva dato alle stampe nel 1883; ristampa che riaccese il vivace dibattito che aveva accompagnato la vicenda dal suo avvio fino alla data della prima inaugurazione del controverso monumento nel 1911.

I presupposti perché la querelle fosse accesa c'erano tutti, come si evince dal titolo che il Dossi aveva dato al suo volumetto, attribuendo a 216 dei 296 bozzetti presentati al I bando, la caratteristica dell'*ingegno mediocre* che Lombroso apparentava strettamente con la pazzia dominante nella cultura del tempo. Aveva contribuito a tale libero sfogo di idee, a dir poco fantasiose, l'assenza di indicazioni sul luogo che avrebbe accolto il monumento e lo stesso Dossi aveva avanzato l'ipotesi che il sito adatto avrebbe dovuto essere l'area di sedi-me derivante dalla demolizione della “mediocre” Chiesa di S. Andrea al Quirinale. Solo nel II bando la scelta ricadde sul colle del Campidoglio e qui, per riprendere le parole pronunciate dal prof. Giovanni Klaus Koenig, rappresentante – con Bruno Zevi – dell'accusa, si concluse un concorso iniziato male e finito peggio, commettendo un delitto urbanistico del quale il Sacconi fu l'esecutore materiale.

Zevi, nella sua requisitoria, nel dichiarare di non volere insistere con il proprio giudizio circa i “(...) danni che questa gelida, perfida architettura determina ogni giorno e ogni notte, in ogni ora, con la sua offensiva arroganza (...)”, richiama decisamente l'attenzione sulla pesante ipoteca che la mole imponeva su una possibile soluzione urbanistica volta a ricucire la zona archeologica dei Fori con la città storica; una ricucitura, in quegli anni tanto dibattuta e cercata, che l'invadente presenza rendeva del tutto inattuabile. La soluzione era però possibile e si sarebbe dovuta cercare attraverso l'indizione di un nuovo concorso che rimettesse in circolo le capacità progettuali e l'immaginazione degli architetti i quali, confrontandosi con la mole sacconiana, “(...) lasciandone magari alcuni settori, mutandone l'uso, attenuandone gli eccessi (...)”, avrebbero potuto dimostrare che “(...) un paese civile, avendo commesso un madornale, scandaloso errore, non è disposto a subirne le conseguenze per l'eternità”¹.

Concorda con Zevi il Koenig, nel ritenere che la demolizione non fosse praticabile, auspicando, al contempo e non senza sarcasmo, una nuova vita per il monumento che ne prevedesse “(...) l'apertura immediata alla cittadinanza 24 ore su 24. E un immediato affidamento all'architetto Renato Nicolini (...) dell'incarico di studiarvi quante più efferate cose effimere gli passino per la testa (...)”².

Rientra così nel dibattito anche Nicolini che nella sua tesi di laurea del 1969 sottopone alla commissione di Valle Giulia un progetto per la “Realizzazione di una struttura espositiva nel luogo del Monumento a Vittorio Emanuele II”; progetto

The verdict issued at the end of a lively and avidly followed debate held at Palazzo Venezia on January 26th 1986, when prosecutors and counsels for the defence faced each other in a trial involving the Altare della Patria, ruled against it, but it was not a death sentence. In fact, most of the reasons for bringing the case against the monument were considered well-grounded, so much so that they were considered valid for an appeal, but the conclusions were that “despite the damage” caused, its removal was not feasible.

The occasion to celebrate the Trial was provided by a reprint of *I mattoidi al primo concorso pel monumento in Roma a Vittorio Emanuele II* that Carlo Dossi had published in 1883; the reprint re-kindled the lively debate that had accompanied the story from its inception up to the date of the controversial monument's inauguration in 1911.

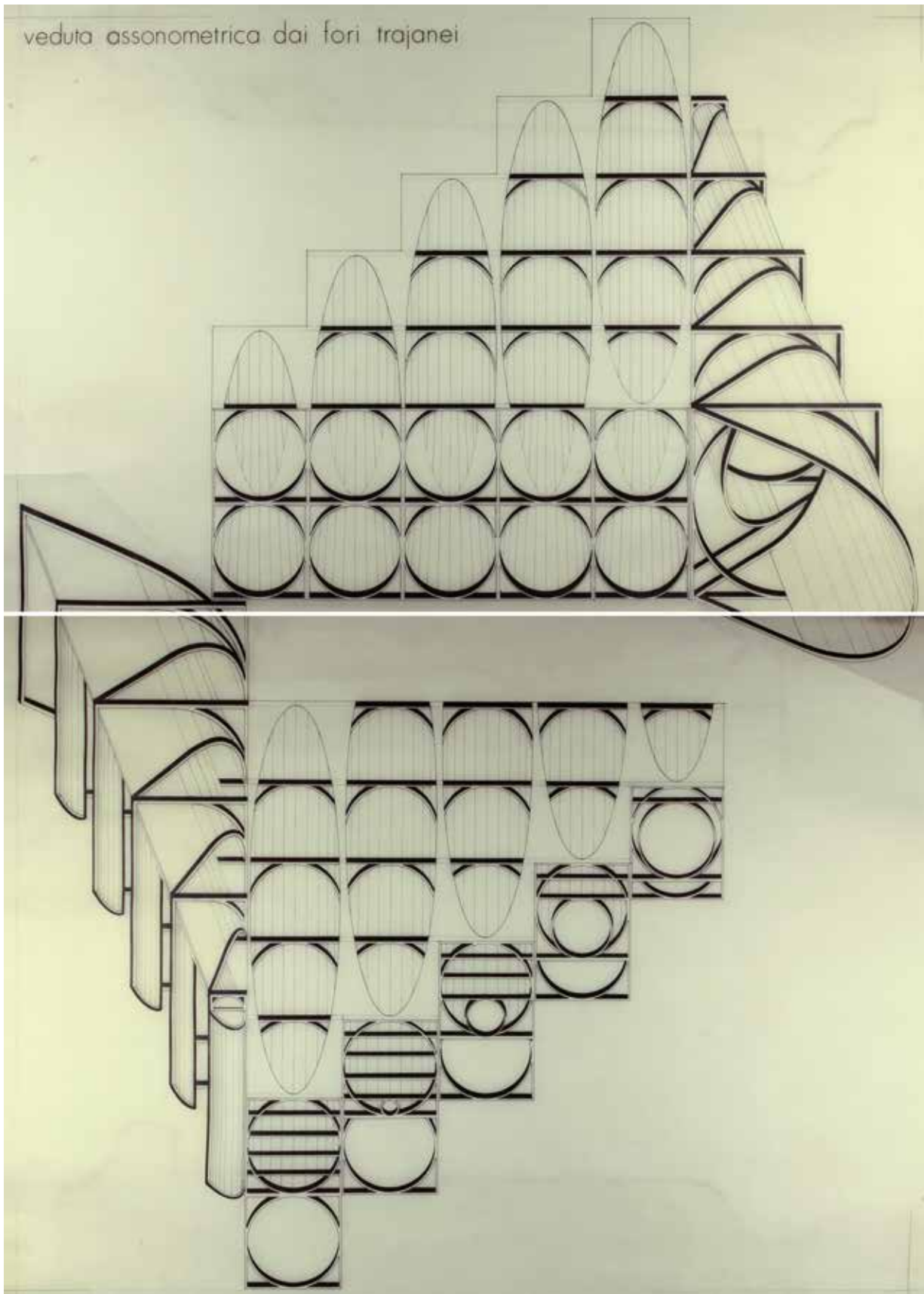
There were grounds for the dispute, as is obvious from the title that Dossi gave his book, attributing to 216 out of the 296 sketches, submitted in the first call, the characteristics of *mediocre talent* that according to Lombroso were closely linked to the madness dominant in the culture of the time. The absence of any indication of the place where the monument would be located had contributed to this unrestrained outpouring of ideas, that were to say the least imaginative, and Dossi himself had advanced the theory that a suitable site should have been the ruins left following the demolition of the “mediocre” Church of S. Andrea al Quirinale. Only in the second call did the choice fall on the Capitol hill and here, to quote the words of Professor Giovanni Klaus Koenig, who spoke – with Bruno Zevi – for the prosecution, ended a competition that had a bad start and a worse ending, resulting in an urban crime of which Sacconi was the perpetrator.

In his indictment, declaring that he did not want to assert his own judgment concerning the “(...) damage caused by this cold, perfidious architecture every day and every night, at every hour, with its offensive arrogance (...)”, Zevi firmly drew attention to the heavy burden imposed by the monument on a possible urban solution aimed at connecting the archaeological area of the Forums with the historical city; a connection that was widely discussed and sought at the time and that this invasive presence made completely unworkable. A solution was however possible and should have been sought by launching a new call for projects that would bring back into the fore the design skills and imagination of architects who, confronted with the bulk of Sacconi's monument, “(...) perhaps allowing some areas to stand, changing its use, mitigating its excesses (...)”, could show that “(...) having made a huge, scandalous blunder, a civilized country is not willing to suffer its consequences for eternity”¹.

Koenig agreed with Zevi that the monument could not be demolished, while at the same time hoping, somewhat sarcastically, that it could take on a new life that should envisage “(...) the



veduta assonometrica dai fori trajanei



↑ - B

Tesi di laurea di Renato Nicolini

Roma, 1969

Archivio Storico Capitolino - Courtesy Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

Vista assonometrica della proposta progettuale per la "Realizzazione di una struttura espositiva nel luogo del Monumento a Vittorio Emanuele II", (originale su tavola unica)

Intorno al Vittoriano

Processo all'Altare della Patria,
da Carlo Dossi a Renato Nicolini

About the Vittoriano

A trial against the Altare della Patria (The Vittorio Emanuele II
Monument), from Carlo Dossi to Renato Nicolini

che lo stesso autore rinnega, contestualmente al Processo, bollandolo come il frutto di “giovanile furore”, figlio di quegli anni in cui si contestava tutto, e soprattutto tutto ciò che rimandava – nel caso specifico, prepotentemente e platealmente – ad un passato con il quale una nutrita schiera di giovani architetti si rifiutava di dialogare.

Il relatore della provocatoria tesi era Ludovico Quaroni il quale ritorna sul tema subito dopo la celebrazione del Processo, accogliendo totalmente le richieste dell'accusa: ricollocazione della statua equestre di Vittorio Emanuele II, traslazione della salma del Milite Ignoto in altro luogo idoneo, restituzione del monumento al pubblico godimento. Così Quaroni elaborò con Carolina Vaccaro la *Timida proposta per piazza Venezia* in occasione della XVII Triennale di Milano del 1987.

Il progetto, uno degli ultimi elaborati dal maestro romano, prevede la completa riconfigurazione della piazza ed è proprio sul Vittoriano che concentra maggiormente l'attenzione con una serie di operazioni volte a intaccare il ruolo del monumento come protagonista assoluto dello spazio urbano a danno delle pendici del Colle capitolino, della Chiesa dell'Aracoeli e della Torre capitolina. E a danno della città storica che aveva in via del Corso l'asse portante, con un sostanziale equilibrio che “(...) lo stupro dell'omaggio all'estraneo Vittorio Emanuele (...)”³ aveva completamente annientato.

L'idea di base della proposta nasce quindi dal Processo e si concretizza graficamente con una intenzionale inversione rispetto al gusto antiquario ottocentesco, prevedendo per il monumento una serie di puntuali demolizioni fino a ridurlo allo stato di rudere. In particolare si trattava di abbattere quasi completamente il propileo destro e parzialmente quello di sinistra, aprendo i fianchi “(...) che si presentano chiusi e sordi, mostrando chiara l'assurdità dell'opera (...)”⁴, appositamente progettata per fare da fondale alla prospettiva da via del Corso. Sarebbe così caduta anche tutta la parte destra del sommoportico, della trabeazione e del piano attico restituendo alla vista buona parte del fianco sinistro dell'Aracoeli, sormontato dal terminale della Torre capitolina. E sarebbero cadute buona parte delle colonne giganti, totalmente o parzialmente, configurandosi in una sequenza che rimanda immediatamente alle consuete ricomposizioni per anastilosi visibili nella vicina area archeologica dei Fori. L'eliminazione dell'intero, ridondante, apparato decorativo marmoreo e bronzeo, avrebbe completato l'operazione, restituendo il monumento ad una muta essenzialità.

La proposta si estendeva quindi all'immediato intorno con una riconfigurazione che faceva largo ricorso al verde. E qui l'attenzione si concentra soprattutto sul lato sinistro dove una quinta costituita da “(...) una qual sorta di edificio di foglie, su intelaiatura di alluminio o di acciaio corten (...)”⁵ avrebbe ricostituito l'allineamento con via del Corso, favorendo la prospettiva verso l'imbocco di via dei Fori Imperiali, completamente da riprogettare. Gli elaborati grafici della proposta restituiscono il Vittoriano in una visione poetica piranesiana ma il progetto rimase, come forse era anche previsto, sulla carta; così come non trovò mai alcun riscontro la necessità, da molti invocata, di

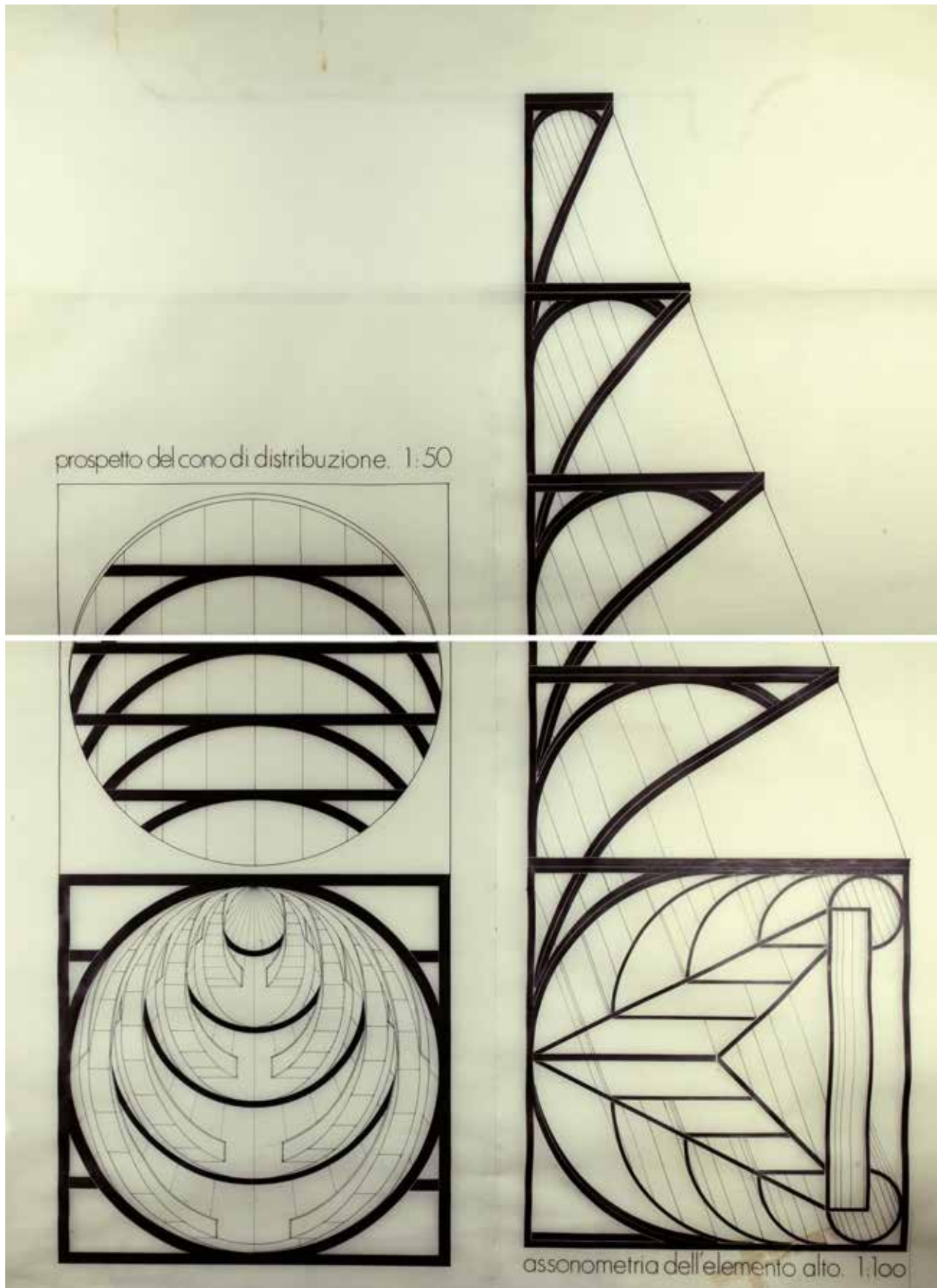
immediate opening to the public 24 hours a day. And that the architect Renato Nicolini (...) should immediately be entrusted with the task of considering for it whatever monstrous ideas might come to his mind (...)”².

This is how Nicolini, who in his 1969 degree thesis had submitted to the Valle Giulia commission a project for the “Realization of an exhibition structure on the site of the Victor Emmanuel II Monument” once again became involved in the discussion. This was a project that the author himself rejected, at the same time as the Trial, branding it as the result of “youthful fury”, the child of a time when everything was questioned, and especially anything that referred – in this case, overbearingly and blatantly – to a past with which a large number of young architects refused to converse.

Ludovico Quaroni was the rapporteur of this provocative thesis and he again took up the subject immediately after the celebration of the Trial, totally accepting the prosecution's requests: the relocation of the equestrian statue of Vittorio Emanuele II, the transfer of the body of the Unknown Soldier to a different suitable place and the opening up of the monument once again for public enjoyment. So together with Carolina Vaccaro, Quaroni developed the *Timid proposal for Piazza Venezia* on the occasion of the XVII Triennale di Milano in 1987.

The project, one of the last to be developed by the Roman maestro, envisaged a total reconfiguration of the square and it focused its attention specifically on the Vittoriano, with a series of operations aimed at undermining role of the monument as the absolute protagonist of the urban space to the detriment of the slopes of the Capitoline Hill, the Church of the Aracoeli and the Capitoline Tower. And to the detriment of the historic city that had its main axis in Via del Corso, with a substantial balance that “(...) the rape of the tribute to the stranger Vittorio Emanuele (...)”³ had totally destroyed.

So the proposal's basic idea arose from the Trial and acquired a concrete graphical form through the intentional reversal of 19th century antiquarian taste, providing for a series of specific demolitions of the monument until it could be reduced to the state of a ruin. In particular, it was a question of almost completely demolishing the right propylaeum and partially the left one too, opening up the two sides “(...) which are closed and unresponsive, showing clearly the absurdity of the work (...)”⁴, that had been specifically designed to serve as a backdrop to the perspective from Via del Corso. Thus the whole right-hand side of the *sommo portico*, of the entablature and of the top floor would have been demolished, opening up the view of a good portion of the left side of the Aracoeli, surmounted by the top of the Capitoline Tower. And most of the giant columns would have been removed, totally or partially, in a sequence that refers directly to the customary re-composition by anastylosis visible in the nearby archaeological area of the Forums. The elimination of the entire, redundant marble and bronze decorative apparatus would have completed the operation, restoring the monument to soundless essentiality.



↑ - C

Tesi di laurea di Renato Nicolini

Roma, 1969

Archivio Storico Capitolino - Courtesy Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

Dettagli della proposta progettuale per la "Realizzazione di una struttura espositiva nel luogo del Monumento a Vittorio Emanuele II"

Intorno al Vittoriano

Processo all'Altare della Patria,
da Carlo Dossi a Renato Nicolini

About the Vittoriano

A trial against the Altare della Patria (The Vittorio Emanuele II
Monument), from Carlo Dossi to Renato Nicolini

indire un nuovo concorso di progettazione che affrontasse, per provare a risolverla, l'annosa questione.

E il Vittoriano è sempre lì, silenzioso osservatore della quotidianità romana e del caotico traffico di piazza Venezia che costringe spesso a guardarlo con minore distacco, se non come presenza inquietante capace di alimentare private ossessioni. Come accade all'architetto Curzio Sandali, personaggio del film *L'ora di religione* di Marco Bellocchio del 2002, che giustifica il suo ricovero in una clinica psichiatrica con le parole: "(...) dicono che la bellezza faccia impazzire, a me ha fatto impazzire la bruttezza. Tutte le volte che passavo davanti al Vittoriano io mi arrabbiavo al punto da non controllarmi. I più pensavano che io fossi un nichilista, un anarchico, ma non capivano. Non capivano che era la bruttezza del monumento a disgustarmi, non il suo significato patriottico (...). Io trovavo che quella bruttezza avesse inibito la fantasia degli architetti di tutto il mondo, li avesse impauriti, terrorizzati. Allora decisi di farlo saltare per aria (...) ma era troppo al di sopra delle mie forze e così (...) mi sono ammalato"⁶ (*L'ora di religione*, regia di Marco Bellocchio, 2002). Basta questo a trasmettere l'ossessione al protagonista del film, il pittore e illustratore Ernesto Picciafuoco (interpretato da Sergio Castellitto), che comincia ad avvertire quotidianamente l'incombente presenza del monumento, prima quasi ignorato. Ma egli non cede alla suggestione e, come avrebbe dovuto fare Sandali, risponde con le armi della sua arte: in una sequenza, disegnata e animata per il film da Annalisa Corsi, il monumento si sgretola davanti ai suoi occhi; cadono prima le colonne del sommoportico, poi il muro di fondo e i laterali, rovinano le statue delle Vittorie e del Re a cavallo mentre, man mano, prende il sopravvento un incontaminato paesaggio esotico.

Non c'è più spazio per l'architettura.

The proposal also extended to the immediate surroundings with a reconfiguration that made extensive use of greenery. And here the focus was mainly on the left side where a backdrop consisting of "(...) a sort of building made of leaves, on a frame of aluminium or corten steel (...) "⁵ would have re-established the alignment with Via del Corso, advancing the perspective towards the entrance to Via dei Fori Imperiali, to be completely redesigned. The proposal's preparatory drawings presented the Vittorio Emanuele II Monument in a Piranesi-style poetic vision but the project remained, as might have been expected, on paper; nor was the need, invoked by many, to call for a new design competition to address and try to solve this long-standing question ever considered. And the Vittoriano continues to stand, a silent observer of everyday Roman life and the chaotic traffic of Piazza Venezia that often compels one to look at it with less detachment, or maybe experiencing it as a disturbing presence capable of fuelling private obsessions. This happened to the architect Curzio Sandali, a character in Marco Bellocchio's 2002 film *L'ora di religione*, who explained his admission to a psychiatric clinic stating: "(...) they say that beauty can drive you crazy, in my case it was ugliness. Every time I went by the Vittoriano I became so angry that I lost control. Most people thought I was a nihilist, an anarchist, but they didn't understand. They didn't understand that it was the ugliness of the monument that disgusted me, not its patriotic significance. I felt that ugliness had inhibited the imagination of architects all over the world, frightened and petrified them. So I decided to blow it up (...) but that was far beyond my strength so I was taken ill"⁶ (*L'ora di religione*, directed by Marco Bellocchio, 2002).

This brief exchange was enough to transmit this obsession to the film's main character, the painter and illustrator Ernesto Picciafuoco (played by Sergio Castellitto), who started to be affected on a daily basis by the looming presence of the monument, which he had previously almost ignored. But he refused to give in to this feeling and, as Sandali should have done, he reacted using the arsenal of his art: in a sequence, drawn and animated for the film by Annalisa Corsi, the monument crumbles before his eyes; the columns of the *sommo portico* are the first to fall, then the rear and side walls and the statues of the Victories and the King on horseback crumble as, little by little, an uncontaminated exotic landscape appears.

There is no room any more for architecture.

1- V. Scheiwiller (a cura di), *Processo all'Altare della Patria. Atti del processo al monumento in Roma a Vittorio Emanuele II*, Libri Scheiwiller, Milano 1986, pp. 51-52.

2- V. Scheiwiller (a cura di), *ivi*, p. 41.

3- L. Quaroni - C. Vaccaro, "Una timida proposta per piazza Venezia", in AA.VV., *Le città immaginate. Un viaggio in Italia. Nove progetti per nove città*, catalogo della mostra, 7 febbraio-17 maggio 1987, XVII Triennale di Milano, Electa, Milano 1987, p. 38.

4- L. Quaroni - C. Vaccaro, *ibidem*.

5- L. Quaroni - C. Vaccaro, *ibidem*.

6- Da un dialogo del film *L'ora di religione*; soggetto, sceneggiatura e regia di Marco Bellocchio, Rai Cinema - Albatros, 2002.

1- V. Scheiwiller (edited by), *Processo all'Altare della Patria. Atti del processo al monumento in Roma a Vittorio Emanuele II*, Libri Scheiwiller, Milan 1986, pp. 51-52.

2- V. Scheiwiller (edited by), *ivi*, p. 41.

3- L. Quaroni - C. Vaccaro, "Una timida proposta per piazza Venezia", in AA.VV., *Le città immaginate. Un viaggio in Italia. Nove progetti per nove città*, exhibition catalogue, 7 February- 17 May 1987, XVII Triennale di Milano, Electa, Milan 1987, p. 38.

4- L. Quaroni - C. Vaccaro, *ibidem*.

5- L. Quaroni - C. Vaccaro, *ibidem*.

6- From a dialogue in the film *L'ora di religione*; subject, screenplay and directed by Marco Bellocchio, Rai Cinema - Albatros, 2002.

Maria Miano
Architetto

Architect

Intervista di / Interview by AR MAGAZINE

FRANCESCO MOSCHINI

Archivi dell'Accademia Nazionale di San Luca e del Fondo Francesco Moschini A.A.M. Architettura Arte Moderna

AR MAGAZINE - Prima l'antica Università delle Arti della Pittura di Roma, poi il passaggio da Universitas ad Accademia delle Arti della Pittura, della Scultura e del Disegno per iniziativa del pittore Girolamo Muziano, passaggio che venne ufficialmente sancito da Gregorio XIII nel 1577; fino ad oggi, un lungo e illustre cammino: l'Accademia di San Luca ha un ruolo educativo fondamentale per la cultura, l'arte e l'architettura in Italia. Si tratta forse di una resistenza culturale – romana ma con un ampio respiro internazionale – che si oppone alle semplificazioni, talvolta superficiali e inutili, del contemporaneo?

Francesco Moschini - Sì, certamente.

Ma vorrei prima mettere in luce l'attenzione che l'Accademia ha sempre avuto nei confronti della dimensione professionale e delle ricadute sul piano operativo. Sostanzialmente seguiamo due direzioni principali, una professionale e l'altra culturale, di alto livello scientifico. L'Accademia di San Luca ha raccolto nel corso della storia l'eredità delle università medievali e poi si è andata evolvendo. Nel XVI secolo è la più importante scuola d'arte della città guidata da un corpo docente laico. I suoi programmi sono punto di riferimento per tutti. Girolamo Muziano aveva ben individuato le idee principali e le finalità che dovevano concorrere al prestigio dell'istituzione nella quale ciascuno studente "(...) andrà fra la settimana disegnando all'antico (...) altri nelli tempi convenevoli spogliare ignudi e ritrarli con grazia e intelligenza, fare modelli di cera, vestirli e ritrarli con buona maniera" (Girolamo Muziano, sull'Accademia delle Arti della Pittura, della Scultura e del Disegno, XVI secolo).

AR MAGAZINE - To begin with there was the ancient University of the Arts of Painting in Rome, that was later transformed from being a University into the Academy of the Arts of Painting, Sculpture and Drawing on the initiative of the painter Girolamo Muziano, a change that was officially sanctioned by Gregory XIII in 1577. So far it has been a long and illustrious journey and now the Academy of San Luca plays a fundamental educational role in culture, art and architecture in Italy. Could it perhaps be a cultural form of resistance – Roman but with a wider international scope – that opposes the sometimes superficial and meaningless simplifications of the contemporary?

Francesco Moschini - Undoubtedly. But I would like to first highlight the attention the Academy has always paid to the professional dimension and its effects at a practical level. Basically, we pursue two main highly scientific goals, one professional and the other cultural. Throughout its history, the Accademia di San Luca has taken up the legacy of medieval universities and gradually evolved. In the 16th century it was the most important school of art in the city, led by lay teaching staff. Its programmes were a point of reference for everyone. Girolamo Muziano had clearly identified the main ideas and aims that were to contribute to the prestige of the institution in which each student "(...) will spend the week drawing according to the ancient style (...) and at other convenient times stripping them

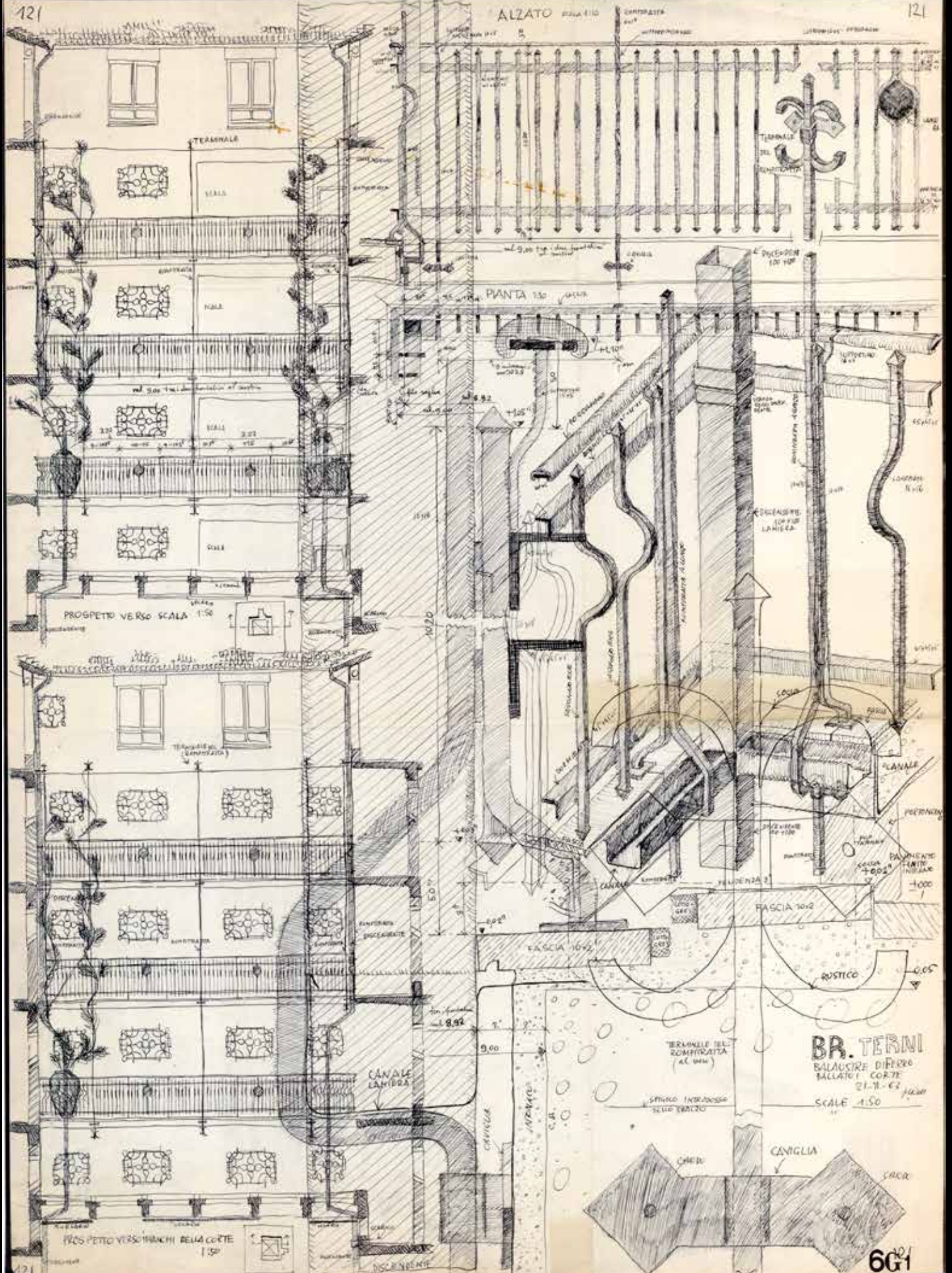
→ - A

Mario Ridolfi

Edificio per appartamenti e magazzini "Fratelli Briganti"
Terni, 1959-1964

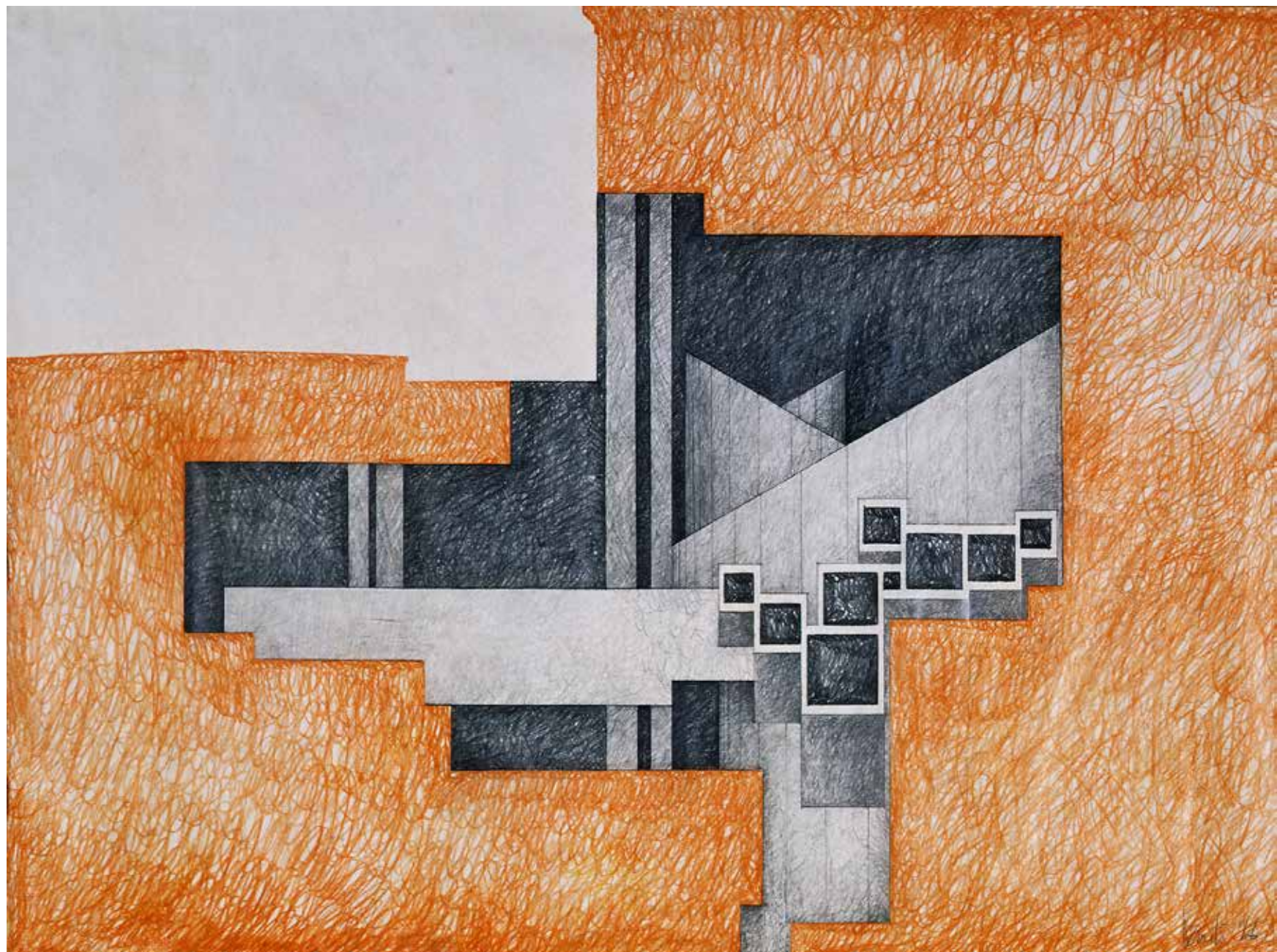
Courtesy Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Ridolfi-Frankl-Malagracci,
www.fondoridolfi.org (Tutti i diritti riservati)

Balaustre ballatoi corte, 22 novembre 1963, scala 1:50, 1:10; 1:1, copia eliografica



BR. TERNI
 BALAUSTRINE DI FERRO
 BALSATI CORTE
 21-11-62
 SCALE 1:50





↑ - B

Costantino Dardi

Museo della resistenza nella Risiera di San Sabba

Trieste, 1966

© Eredi Costantino Dardi

Courtesy FFMAAM | Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva

A.A.M. Architettura Arte Moderna

Matita e pastelli su carta, 48 x 64 cm

Francesco Moschini

Archivi dell'Accademia Nazionale di San Luca
e del Fondo Francesco Moschini A.A.M.
Architettura Arte Moderna

Alcuni decenni prima c'era stato il tentativo di fondare una scuola d'arte da parte di Federico Zuccari che – in contrasto con il Vasari che aveva fondato l'Accademia del Disegno a Firenze – aveva aperto una sede a Trinità dei Monti presso la sua casa: oggi è la Biblioteca Hertziana. Ma si dovette aspettare il 1588 per ottenere un luogo ufficiale, quando Papa Sisto V cedette all'Università dei Pittori la chiesa di Santa Maria in Tribus Foris. Così, dopo l'ufficiale fondazione dell'Accademia nel 1593, in una vecchia stalla adiacente alla chiesa si portarono tavoli, cavalletti e strumenti del mestiere. Iniziò dunque il lungo e illustre cammino che arriva ai nostri giorni, passando per il 1934, anno nel quale l'ultima e definitiva sede dell'Accademia divenne Palazzo Carpegna, dietro Fontana di Trevi nel centro di Roma.

Andando a ritroso nella storia si può percepire come, a partire da Firenze con Giorgio Vasari (Vasari, come voi sapete, pubblica *Le vite* nel 1550 nella prima edizione Torrentiniana, poi nel '68 nella successiva edizione Giuntina), c'è sempre stato il vizio di fondo di una tendenziosa visione *fiorentinocentrica*, anche nella valutazione degli artisti. Andava bene Michelangelo, proprio per l'humus fiorentino che portava con sé, così come Raffaello. Questa connotazione induceva però a guardare con sospetto le culture di altra scuola, come quella veneziana, culture cioè che non fossero strettamente riconducibili alla dimensione del disegno in primis. Tutto questo aveva sorprendentemente un riflesso anche nella formazione professionale. Ad esempio Perin del Vaga, parliamo degli anni '30 del '500, cerca di creare una propria scuola vicino alla *setta sangallescica* che stava nascendo, ma in particolare vicino ad Antonio da Sangallo il Giovane. C'era in sostanza tutto un fermento sul piano professionale, ognuno cercava di configurare la propria scuola, una scuola come legittimazione sul piano della professione. Parliamo anche della spasmodica ricerca di nuove committenze, come avviene nella cappella Cibo a Santa Maria della Pace, la cui facciata verrà poi riprogettata nel '600 da Pietro da Cortona. Ecco, è proprio Antonio da Sangallo il Giovane che ha la committenza per realizzare quella cappella e lui chiama Rosso Fiorentino da Firenze, che realizza due lunette, due affreschi non proprio bellissimi. Sto parlando della Cacciata dal Paradiso Terrestre e della Nascita di Eva dalla costola di Adamo. C'è poi l'intervento di Simone Mosca che realizza la parte scultorea delle fiancate laterali. L'esito di ciò è che Sangallo allontana Rosso Fiorentino, mentre nascono delle conflittualità proprio sul piano professionale, tutte interne alle scuole, dalle sfaccettature professionali diversificate che man mano si vanno costituendo; e questo meccanismo si perpetuerà nel corso della storia, fino ad influire sulla costruzione identitaria dell'accademia. Ecco allora che diventa importante il fatto che l'Accademia di San Luca solleciti la crescita culturale e professionale attraverso i concorsi che derivano dalla liberalità pontificia e non solo, fino a Canova nell'800: i concorsi Clementini o i concorsi Balestra ad esempio; oppure i concorsi Canova.

I concorsi hanno il fondamentale compito, tra gli altri, di indicare professionalmente chi sarà più idoneo a ricevere il plauso, ma anche possibili commissioni. Quindi non si svolge tutto solo sul piano accademico e intellettuale, sganciato dalla realtà: al contrario, si tratta di una medaglia con doppia faccia, come in tutte le cose, tra dimensione professionale e culturale. Ed è interessante evidenziare proprio questo aspetto di possibili ricadute operative.

I concorsi diventano pertanto un termometro per comprendere l'evoluzione dei linguaggi, ed è importante capire la capacità di irradia-

naked and portraying them with grace and intelligence, creating wax models, dressing them and portraying them with expertise”

(Girolamo Muziano, on the Academy of the Arts of Painting, Sculpture and Drawing, 16th century).

A few decades earlier, Federico Zuccari had attempted to found an art school. In opposition to Vasari who had founded the Accademia del Disegno in Florence, he opened his school in Trinità dei Monti in his own home, which is now the Biblioteca Hertziana. But it was not until 1588 that Pope Sixtus V ceded the church of Santa Maria in Tribus Foris to the University of Painters. And after the official establishment of the Academy in 1593, tables, easels and the tools of the trade were brought into an old stable adjacent to the church. Thus began the long and distinguished journey leading up to current times and in 1934 Palazzo Carpegna, behind the Trevi Fountain in the centre of Rome, became the Academy's final and definitive seat.

Going back in history we can see how, starting from Florence with Giorgio Vasari (Vasari, as known, first published *The Lives* in 1550 with the editor Torrentino, then again in 1568 in the later Giunti edition), there has always been a fundamental flaw consisting of a tendentious Florence-centered vision, even in the evaluation of artists. Michelangelo was acceptable, precisely because of his Florentine background, as was Raphael. This connotation, however, led people to consider with suspicion the cultures of other schools, like the Venetian one, i.e. cultures that did not have a strong connection with the dimension of drawing in the first place.

All this surprisingly also affected professional training. For example, in the 1530, Perin del Vaga tried to set up his own school close to what was described as the *San Gallo sect* that was in its infancy, but especially close to Antonio da Sangallo the Younger. There was basically turmoil at the professional level, everyone was trying to develop their own school, at a time in which a school meant professional legitimacy. We also refer to the frantic search for new commissions, as was the case of the Cibo chapel in Santa Maria della Pace, whose facade was to be redesigned in the 17th century by Pietro da Cortona. And it was precisely Antonio da Sangallo the Younger who commissioned the chapel and he called in Rosso Fiorentino from Florence, who created two lunettes, two frescoes that were not exactly beautiful. I am speaking of the Expulsion from Earthly Paradise and the Birth of Eve from Adam's Rib.

Then Simone Mosca became involved and created the sculptures in the side panels. As a result Sangallo removed Rosso Fiorentino, as conflicts began to arise precisely at a professional level, all within the schools presenting different professional features that gradually built up; and this mechanism was to last throughout history to the extent that it influenced the development of academy's identity. And the fact that the Accademia di San Luca stimulated cultural and professional growth through competitions associated with pontifical as well as other donations became important, up to Canova in the 19th century with, for instance, the Clementini or the Balestra competitions, or the Canova competitions.

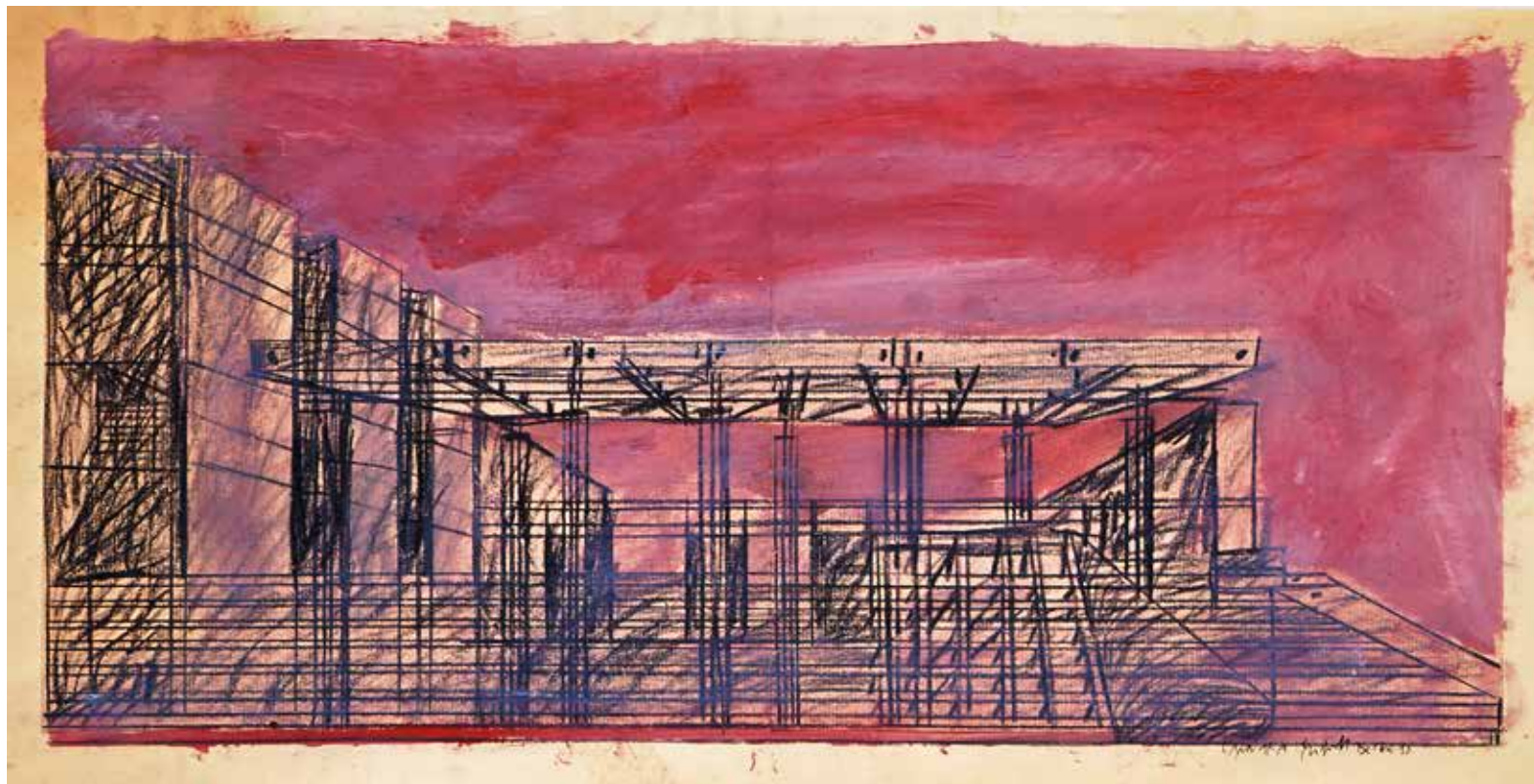
zione dell'Accademia attraverso i portati trainanti sul piano culturale che poi hanno sempre questa parallela ricaduta professionale. Tutto diventa l'occasione per misurare *stratigraficamente* il senso – e il mutamento di senso – del progetto, sia per la scultura attraverso la terracotta, sia per la pittura che per l'architettura. Questa è una costante che rimarrà fino a tutto il '900.

Con il '900 mutano un po' le condizioni, perché dall'Unità d'Italia in poi viene tolta all'Accademia la parte didattica, con la nascita istituzionale delle accademie di Belle Arti. Si tratta comunque di una storia straordinaria, dal XVI secolo ad oggi. Se pensate poi che nel '900 sono stati accademici personalità come Alberto Giacometti, Giorgio de Chirico, Alberto Savino e non c'è alcuna traccia "creativa" del loro passaggio e della loro permanenza, si può comprendere come mai, a partire dal 2006, ho personalmente chiesto di ripristinare la formula del *dono accademico d'ingresso*. Giovan Battista Piranesi ad esempio, quando viene eletto membro dell'Accademia, regala una pregiata edizione in sei volumi della sua attività incisoria. Tra gli ultimi, a seguire la modalità del *dono di ingresso* all'Accademia, c'è sicuramente Antonio Canova e pochi altri. Abbiamo quindi riavviato attualmente l'idea

The competitions had, among others, the fundamental characteristic of indicating professionally who would be the best-suited to receive approval, but also possible commissions. Therefore, not everything happened at the academic and intellectual level, detached from reality but, on the contrary, it was a two-faced coin, as is always the case, with a professional and a cultural dimension. And it is interesting to underline precisely this aspect among possible practical repercussions.

So competitions became the thermometer for understanding the evolution of languages, and it is important to understand the Academy's ability to irradiate through its cultural driving force that at the time always had this parallel professional impact. Everything became an opportunity for *stratigraphically* measuring a project's meaning – and the change in meaning –, whether for a terracotta sculpture or painting and architecture. This is a constant that was to continue to exist until the end of the 20th century.

Conditions changed somewhat in the 20th century, because after the unification of Italy, when the academies of Fine Arts were established, the Academy ceased to provide didactics. It was, however,



↑ - C

Michele Beccu (ABDR)
**Studi per il cortile
del Museo di Cannara (PG)**
1990

© Michele Beccu (ABDR)
Courtesy FFMAAM | Collezione Francesco Moschini
e Gabriel Vaduva
A.A.M. Architettura Arte Moderna

Carboncino e acrilico su carta, 62 x 36,5 cm

→ - D

Guido Canella
Centro Civico con Municipio di Pieve Emanuele
1971

© Eredi Guido Canella
Courtesy FFMAAM | Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva
A.A.M. Architettura Arte Moderna

Matita su carta da lucido, 66 x 49 cm
Dedica: "Il primo schizzo per il Centro Civico di Pieve Emanuele non poteva essere dedicato che al maestro Francesco Moschini, in fede Guido Canella, 6 Marzo 2009"

→ - E

Carlo Aymonino
Ecco qua un altro pezzo di città
1981

Courtesy e © FFMAAM | Fondo Carlo Aymonino
Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva
A.A.M. Architettura Arte Moderna
© Gabriel Vaduva | FFMAAM | Fondo Carlo Aymonino

Insedimento residenziale "Semirurali", Bolzano 1979-1983
Centro Civico e piazza nel campus scolastico a Pesaro 1979 (terza redazione con Aldo Rossi)
Inchiostro, matita, pennarello, collage su cartone 100 x 70(73) cm
Dedica in basso a destra: "per Francesco, Carlo nov 1981"

Francesco Moschini

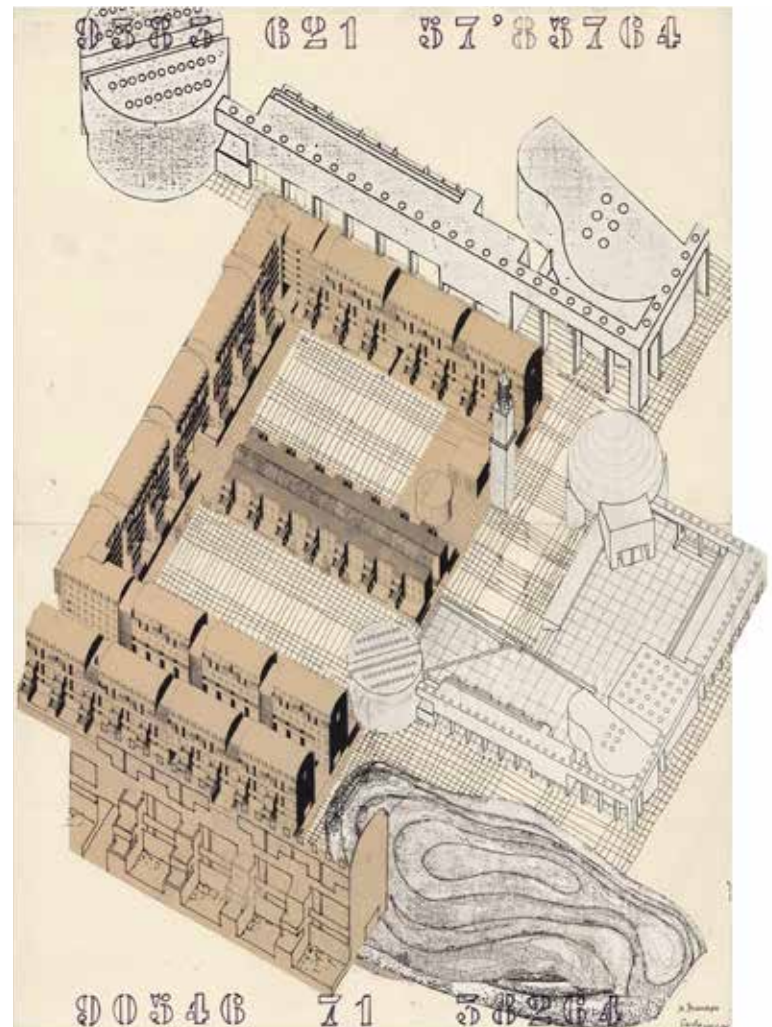
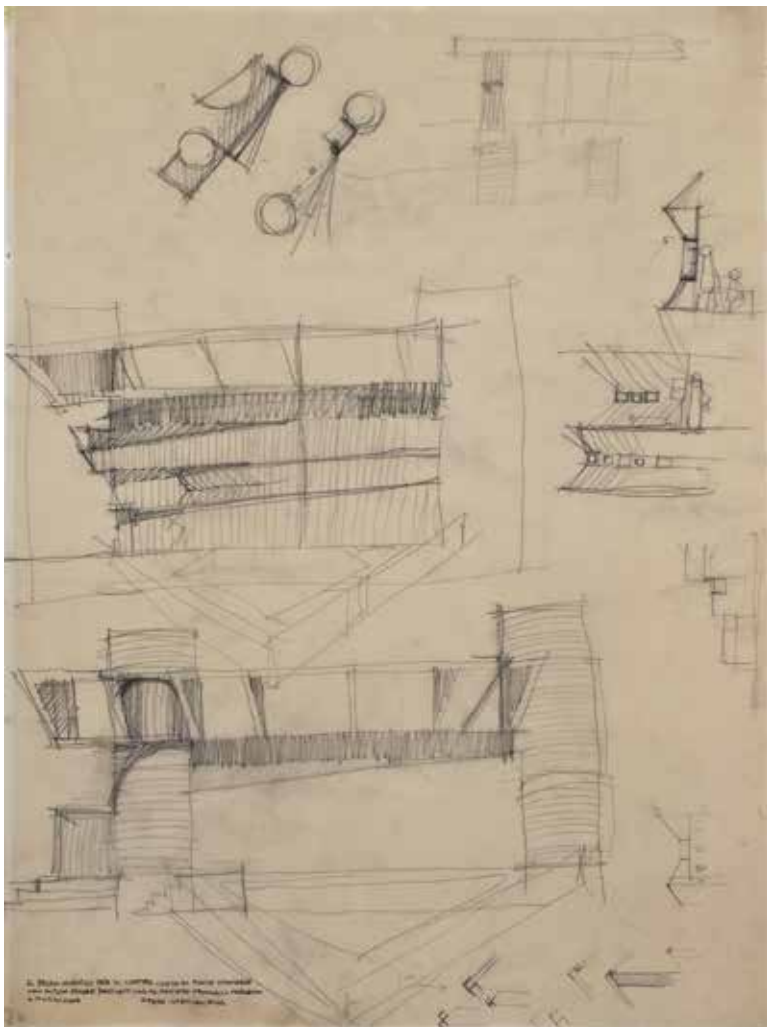
Archivi dell'Accademia Nazionale di San Luca
e del Fondo Francesco Moschini A.A.M.
Architettura Arte Moderna

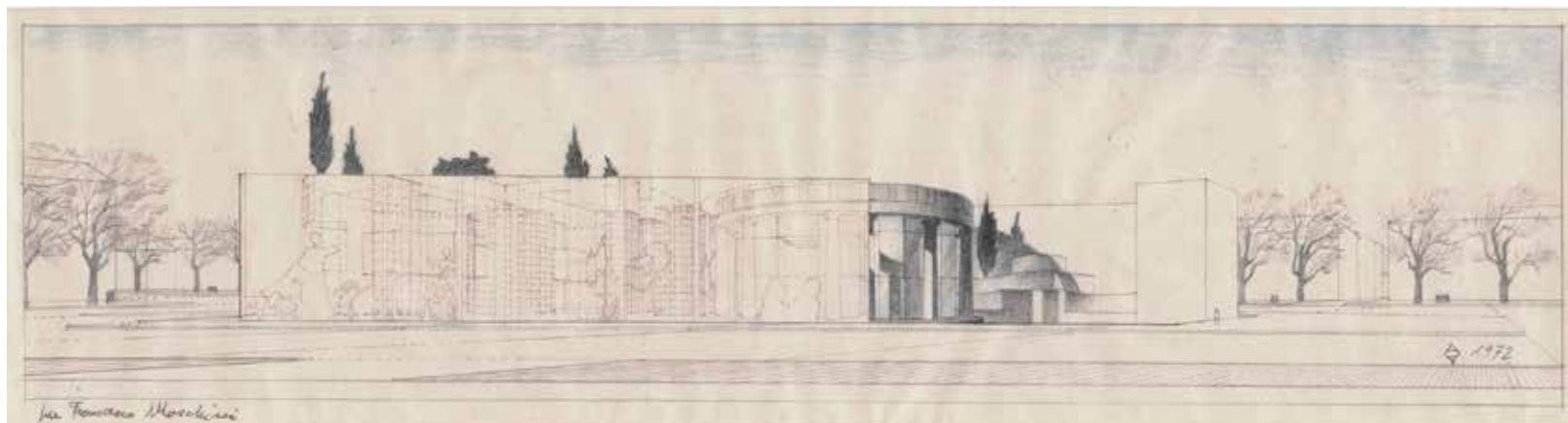
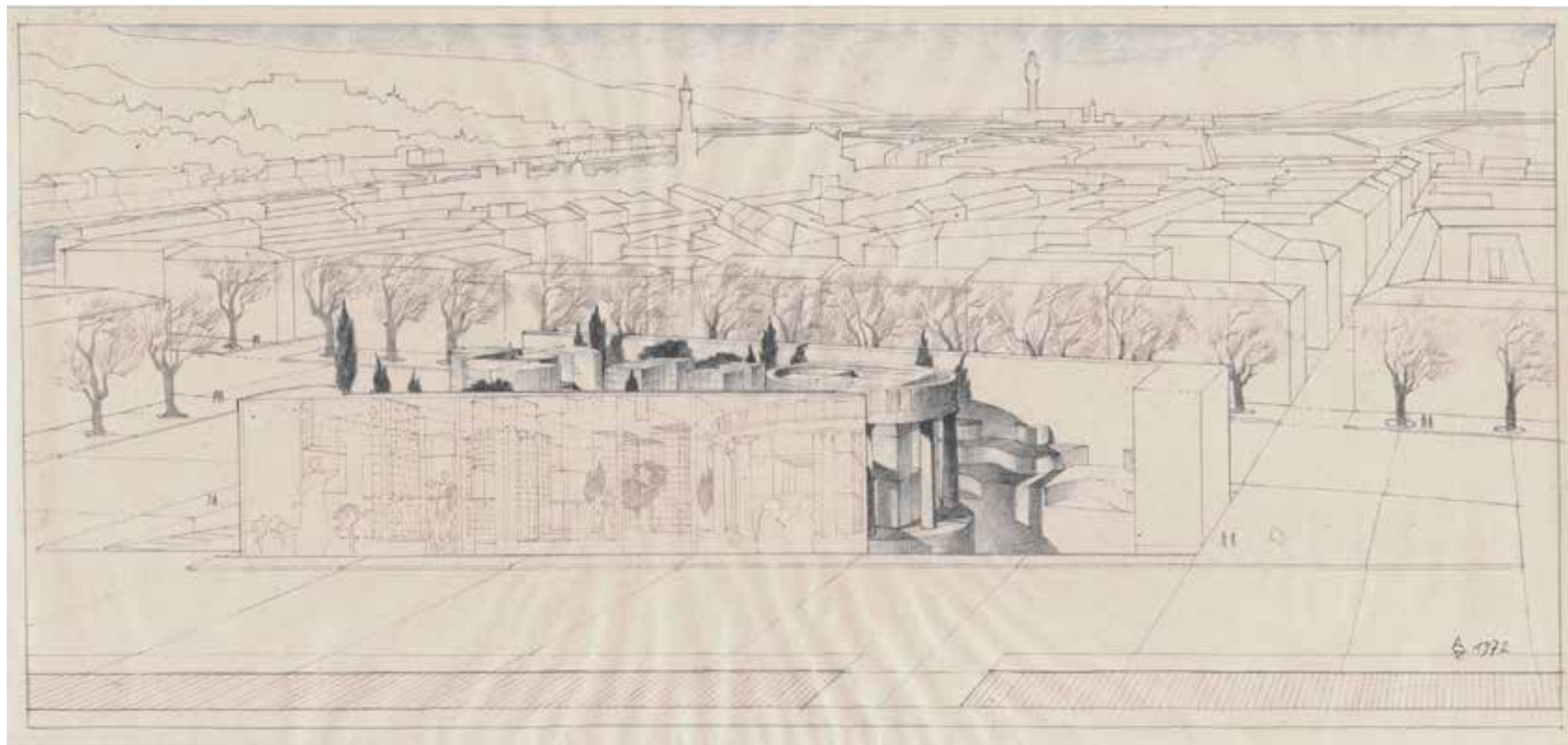
del dono accademico limitandoci a due disegni per ogni architetto, uno storico e un disegno di produzione recente, in modo che il *dono* potesse cominciare a far percepire l'evoluzione del linguaggio autoriale dei singoli architetti o artisti accademici attraverso un'opera d'arte, una scultura, un progetto disegnato. Insomma, abbiamo cominciato a ricostruire un segno della contemporaneità all'interno dell'Accademia, che altrimenti sarebbe stata condannata a vivere solo del passato della propria memoria e della propria storia.

ARM - Quindi l'arte, la cultura e il disegno d'architettura rappresentano la base per qualsiasi tipologia di produzione professionale?

FM - Questo dovrebbe essere scontato. Non lo è più, ma dovrebbe esserlo. La progettualità non è un meccanismo gratuito, irrazionale, emotivo, improvvisato: è una costruzione paziente, ma non passatista e nostalgica. Come diceva Joseph Conrad in *La linea d'ombra*: "riconoscendo le orme di chi ci ha preceduto". Quindi solo conoscendo il patrimonio nella sua complessità, nella sua specificità, nella sua varietà, puoi azzardarti e cercare di andare avanti, anche se millimetricamente,

an extraordinary story, from the 16th century to the present day. If you consider that in the 20th century there were academic personalities such as Alberto Giacometti, Giorgio de Chirico, Alberto Savino and there is no "creative" trace of their attendance and continued presence, it is understandable that in 2006 I personally asked to restore the formula of the *academic entry gift*. Giovan Battista Piranesi, for example, when elected a member of the Academy, donated a valuable six-volume edition on his engravings. Antonio Canova and few others were undoubtedly among the last to follow the tradition of the *entry gift* to the Academy. We therefore re-launched the idea of the academic gift at the present time, suggesting only two drawings for each architect, a historical one and one recently created, so that the *gift* could begin to help us perceive the evolution of the design language of each architect or academic artist through a work of art, a sculpture, a project drawing. In short, we have begun to reconstruct a sign of contemporaneity within the Academy, which would otherwise have been destined to live only on its own remembered past and history.





↑ - F

Alessandro Anselmi (G.R.A.U.)

Concorso per l'Archivio di Stato di Firenze, (con Pierluigi Erolì e Franco Pierluisi)

AA 1972

© Eredi Alessandro Anselmi

Courtesy FFMAAM | Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva

A.A.M. Architettura Arte Moderna

Due disegni, matita e pastelli, 21 x 46 cm, su carta lucida 30 x 49 cm;
matita e pastelli, 12 x 46 cm, su carta lucida 30 x 49 cm

Dedica in basso a sinistra: "per Francesco Moschini"

Francesco Moschini

Archivi dell'Accademia Nazionale di San Luca
e del Fondo Francesco Moschini A.A.M.
Architettura Arte Moderna

guardando oltre la linea, con lo sguardo avanti proiettato verso il domani. Non c'è bisogno del *novum* in assoluto, ma c'è bisogno di sostanziarli attraverso i fondamentali, e da quelli ripartire per porsi il problema: ha senso quello che sto facendo? Sto facendo progredire il mio lavoro, la mia ricerca, il senso del mio stare nel mondo?

AR M - Lo studio degli archivi di architettura – questo incredibile patrimonio storico italiano – è importante per ragionare sul contemporaneo, per prefigurare il nostro futuro riconoscendo il passato, per andare avanti. Si tratta di un fondamento non solo intellettuale ma anche progettuale, operativo. Anche il Fondo Francesco Moschini da te creato, l'archivio A.A.M. Architettura Arte Moderna che adesso si trova presso la biblioteca del Dipartimento di Architettura e Urbanistica del Politecnico di Bari, fa parte di questo meccanismo virtuoso che intende valorizzare il nostro patrimonio culturale per proiettare il nostro sguardo verso il domani?

F M - Sì, A.A.M. fa parte di questo meccanismo virtuoso. Fin dagli anni '70 cominciai a conquistare, a poco a poco, uno spazio culturale. Nel 1978, in gennaio, la A.A.M. Architettura Arte Moderna apre al pubblico nella sua sede di via del Vantaggio a Roma con una mostra dedicata a Edoardo Persico, curata da Maurizio Di Puolo. Il luogo è dunque Roma, terra di frontiera e regno dell'individualismo, ma anche terra di fermenti dove la lotta per la sopravvivenza rende più acuto e forse più aggressivo e vitale ogni apporto creativo.

Questi sono il *tempo* (il '78, l'anno successivo rispetto all'ultima rivolta giovanile) e il *luogo* (Roma) nei quali è nata la A.A.M., una struttura presto divenuta Centro di Produzione e Promozione di Iniziative Culturali, Studi e Ricerche alla quale in seguito si affiancherà una intensa attività editoriale. Insomma, una presenza necessaria, informata, curiosa, eclettica che porta avanti un lavoro d'autore. Il primo risultato fu quello di aver identificato, nel panorama nazionale, il crogiolo rappresentato dalla situazione romana e averle offerto, oltre che una ribalta, un luogo di scambio culturale. Ed ecco le mostre monografiche dedicate, tra gli altri, a Carlo Aymonino, Franco Purini, Alessandro Anselmi e il gruppo G.R.A.U., Dario Passi, Franz Prati, per cogliere le principali presenze dell'area romana. Ma anche mostre sull'area milanese, quelle sull'opera di Aldo Rossi, Arduino Cantafora, Massimo Scolari, Giorgio Grassi, Mario Bellini, Antonio Monestiroli, Luca Scacchetti. Poi ancora, Gianugo Polesello e Franco Stella, Francesco Venezia, sino alle generazioni più recenti.

Uno dei principali risultati è stato comunque quello di aver collocato la situazione romana in una prospettiva storica, curando ad esempio le mostre su Innocenzo Sabbatini, Quadrio Pirani, Giuseppe Vaccaro, Giulio Magni e molte altre. Mantenendo sempre il senso dell'attualità con un'attenzione vigile, cosa che ha reso possibile ad esempio la mostra *Alcuni disegni per l'America*, dove sono stati presentati i disegni di Carlo Aymonino per un'esposizione americana; o mo-

AR M - So art, culture and architectural drawings are the basis for any kind of professional production?

F M - This should be a given. It is no longer the case, but should be. Design is not a gratuitous, irrational, emotional, improvised mechanism: it involves patient but not past-loving and nostalgic construction. As Joseph Conrad said in *The Shadow Line: a Confession*: "one goes on recognising the landmarks of the predecessors". So it is only by acquiring knowledge of heritage in its complexity, specificity and variety, that one can venture and try to move forward, even if millimetrically, looking beyond the line, looking ahead to the future. There is no need for the absolute *novum*, but there is a need to gain substance through the fundamentals, starting from there to ask the question: does what I'm doing make sense? Am I advancing my work, my research, the meaning of my presence in the world?

AR M - The study of architectural archives – this incredible Italian historical heritage – is important in order to think about the contemporary, to prefigure our future by recognizing the past and move forward. This is not just a basis for intellectual activity, but also in design and practice.

Is the Fondo Francesco Moschini you have set up, the A.A.M. Architettura Arte Moderna archive now in the library of the Department of Architecture and Urban Planning of the Politecnico di Bari, part of this virtuous mechanism whose aim is to enhance our cultural heritage in order to project our gaze towards the future?

F M - Yes, A.A.M. is part of this virtuous mechanism. From the 1970s it began to gradually conquer a cultural space.

In January 1978, A.A.M. Architettura Arte Moderna opened its doors to the public at its venue in Via del Vantaggio in Rome with an exhibition dedicated to Edoardo Persico, curated by Maurizio Di Puolo. The place is therefore Rome, a frontier land and an individualistic one, but also a land of turmoil where the struggle for survival makes every creative contribution sharper and perhaps more aggressive and dynamic.

This was a *time* (1978, the year after the last youth revolt) and a *place* (Rome) in which the A.A.M. was born, a facility that soon became a Centre for the Production and Promotion of Cultural Initiatives, Studies and Research, with later also intense publishing work. In short, a necessary, informed, curious, eclectic presence that promotes works of art. The first result was to have identified, on the national scene, the melting pot represented by the Roman situation and to provide, as well as the limelight, a place for cultural exchange. And so monographic exhibitions were held dedicated, among others, to Carlo Aymonino, Franco Purini, Alessandro Anselmi and the G.R.A.U. group, Dario Passi, Franz Prati, to capture

stre di architetti internazionali come quella dedicata a Steven Holl nel 1981. Poi A.A.M. è stata sempre attenta al lavoro di grandi artisti, grafici, intellettuali, per diventare infine centro di produzione e promozione, come dicevo, aprendo nel 1994 una sede anche a Milano.

Tornando alla domanda, vorrei comunque chiarire che il Fondo Francesco Moschini a Bari è uno spezzone, anche molto parziale: mi sono infatti reso conto che quella che ho regalato negli anni '90 al Politecnico di Bari, una biblioteca di circa trentamila volumi, è un frammento della mia costellazione di biblioteche. Adesso non vorrei sembrare esagitato ed esagerato, però ho una biblioteca della mia formazione – quella vera – che sta ancora sul Lago di Garda e che i miei nipoti mi invitano a portare via da casa. Oppure la biblioteca della mia casa di Roma, o quella che dal 2011 ho avviato nel mio studio all'Accademia di San Luca. C'è dunque un problema di gestione di questa smisurata rete di biblioteche. Ma questo per segnalarvi che c'è bisogno di

the most important personalities in the Roman area. But there were also exhibitions referred to the Milan area, the ones on the works of Aldo Rossi, Arduino Cantafora, Massimo Scolari, Giorgio Grassi, Mario Bellini, Antonio Monestiroli, Luca Scacchetti. Then again, Gianugo Polesello and Franco Stella, Francesco Venezia, up to the most recent generations.

One of the most important results, however, was to have set the Roman situation in a historical perspective, curating, for example, the exhibitions on Innocenzo Sabbatini, Quadrio Pirani, Giuseppe Vaccaro, Giulio Magni and many others. Always maintaining a sense of the present by paying it watchful attention, which made it possible, for example, to hold the exhibition entitled *Some Drawings for America*, where Carlo Aymonino's drawings for an American exhibition were presented; or exhibitions dedicated to international architects like the one on Steven Holl in 1981. The A.A.M. has always



← - G

Stefano Cordeschi
Senza titolo
1994

© Stefano Cordeschi
Courtesy FFMAAM | Collezione Francesco Moschini e Gabriel
Vaduva A.A.M. Architettura Arte Moderna

Matita e pastelli su carta, 50 x 45 cm

Francesco Moschini

Archivi dell'Accademia Nazionale di San Luca
e del Fondo Francesco Moschini A.A.M.
Architettura Arte Moderna

uno sguardo incrociato di diversi saperi: nella vita ti rendi conto che hai sempre bisogno di costruirti queste *diversità* attorno; e non è per bulimia, io non ho passioni morbose per l'oggetto libro, ma il fatto è che mi servono sempre tutti i libri, per studiare e ricercare costantemente; anzi, più vado avanti e più vedo che i libri che mi servono sono quasi sempre quelli che non ho. Ecco perché cresce così, a dismisura e in maniera incontrollata, la mia biblioteca...

AR M - La diversità culturale è un valore assoluto?

FM - Sì. Devo però aggiungere che lo specialismo – purtroppo – è oggi un fattore negativo della nostra società, questa attenzione ossessiva alla specializzazione delle discipline, anche forse per sopravvivenza: adesso ti costringono a specializzarti sempre di più, su questioni molto parziali, senza tener presente la complessità del fenomeno. Capisco

been attentive to the work of great artists, graphic designers and intellectuals, and it has gradually become a centre of production and promotion, as I was saying, opening a branch in Milan in 1994.

Going back to your question, I would like to make it clear that the

Francesco Moschini Fund in Bari is a fragment and a very partial one at that. I realized that what I gave the Politecnico di Bari in the 1990s, a library of about thirty thousand volumes, is a fragment of my constellation of libraries. Now I don't want to appear to indulge myself and exaggerate, but I have a library on my training – the real one – that is still on Lake Garda and that my grandchildren are urging me to remove from my home. Then there is also the library in my house in Rome, or the one I started in my studio at the Accademia di San Luca in 2011. So I have a problem in managing this huge network of libraries. But this is just to point out that one needs a cross-sectional approach to different types of knowledge: in life



↑ - H

Arduino Cantafora

Teatro

1978

© Arduino Cantafora
Courtesy FFMAAM | Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva
A.A.M. Architettura Arte Moderna

Olio su tavola, 30 x 20 cm



↑ - I

Mario De Renzi

Casa De Renzi sulla strada comunale per Itri

Sperlonga, 1952-1955

Courtesy Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Mario De Renzi,
www.fondoderenzi.org (Tutti i diritti riservati)

Prospetto est, 1:50, china su lucido

che c'è il rischio del dilettantismo in questa esagerata apertura, però io credo che se la complessità diventa esperienza, seguita con ossessione culturale come capita nel mio caso, se riesci cioè a ricostruire un sapere complessivo dove si sono stratificate le varie competenze, le varie conoscenze, le varie curiosità, in questo modo riesci a disegnare un processo virtuoso che non è solo specialismo, ma sguardo complesso sul mondo. Perché, come dico sempre ai miei studenti: voi dovete far tesoro di tutto quello che vedete, che ascoltate; dal cinema alla letteratura, dalla danza alla fotografia; perché altrimenti non riuscirete mai a fare il salto in avanti nel vostro specifico lavoro da architetti, designer, ingegneri. Ecco, forse è proprio questo: è solo l'eccesso di diversità di sguardi che ti porta a capire e a costruire la tua capacità critica.

ARM - Oggi le università italiane insegnano ancora a elaborare questo pensiero complesso, questo sguardo profondo *dal cucchiaino alla città*?

FM - No. Guardate le università oggi: adesso siamo in una fase talmente deprimente anche perché le università italiane, con il decreto Gelmini, si sono trasformate in una sorta di ramo d'azienda. L'università è diventata un luogo dove l'attenzione alla dimensione economica – non parlo di profitto – è sempre più importante, più invadente e dove, peraltro, non si capisce più la specificità dei singoli contributi seriali delle discipline; perché una volta c'era l'idea che il progetto fosse la centralità e veniva emarginato il ruolo della storia; poi è accaduto il contrario e nessuno progettava più. Siamo al paradosso che gli studenti, avendo scoperto le difficoltà legate agli esiti professionali della facoltà di architettura, hanno preferito dirottarsi sul design, ammaliati dal successo mondano delle varie *Design Week* di Milano. Dappertutto si sono aperte, in maniera convulsa e compulsiva, facoltà di design (anche se adesso si chiamano scuole e non più facoltà).

Anche nel Politecnico dove insegno c'è n'è una, però con docenti che non hanno mai realizzato neanche un cavallo a dondolo di legno. Si può quindi immaginare quale possa essere l'esito sul piano della formazione di facoltà che, per eccesso di sedi, non riescono neanche a coprire le discipline con docenti che si siano "attrezzati" su quello specifico aspetto professionale. L'università, in cui a rotazione assumono rilevanza le materie più disparate, è ormai un disastro sul piano della formazione. Per un certo periodo sono stati i tecnologi a gestire le facoltà, poi c'è stato il periodo in cui i docenti di estimo erano figure apicali, direttori di dipartimento che attualmente esprimono la scuola (perché non si dice più facoltà di architettura ma scuola di architettura): anche in questi passaggi di ruoli all'improvviso diversificati – che poi il tempo si farà carico di scardinare e di sostituire – si comprende oggi il ruolo e l'evoluzione dell'università. Si chiarisce pertanto che non c'è più una sorta di *reductio ad unum*, la ricerca di un centro che tutto armonizzi, che così non permette più la costruzione paziente, faticosa di una pluralità complessa.

one realises that one always needs to build up these *differences* around oneself; and it's not by bulimia, I have no morbid passion for books as objects, but the fact is that I always need all these books in order to constantly study and research. Indeed, as time goes by, I find more and more that the books I need are almost always the one I don't have. This is why my library grows disproportionately and uncontrollably...

ARM - Is cultural diversity an absolute value?

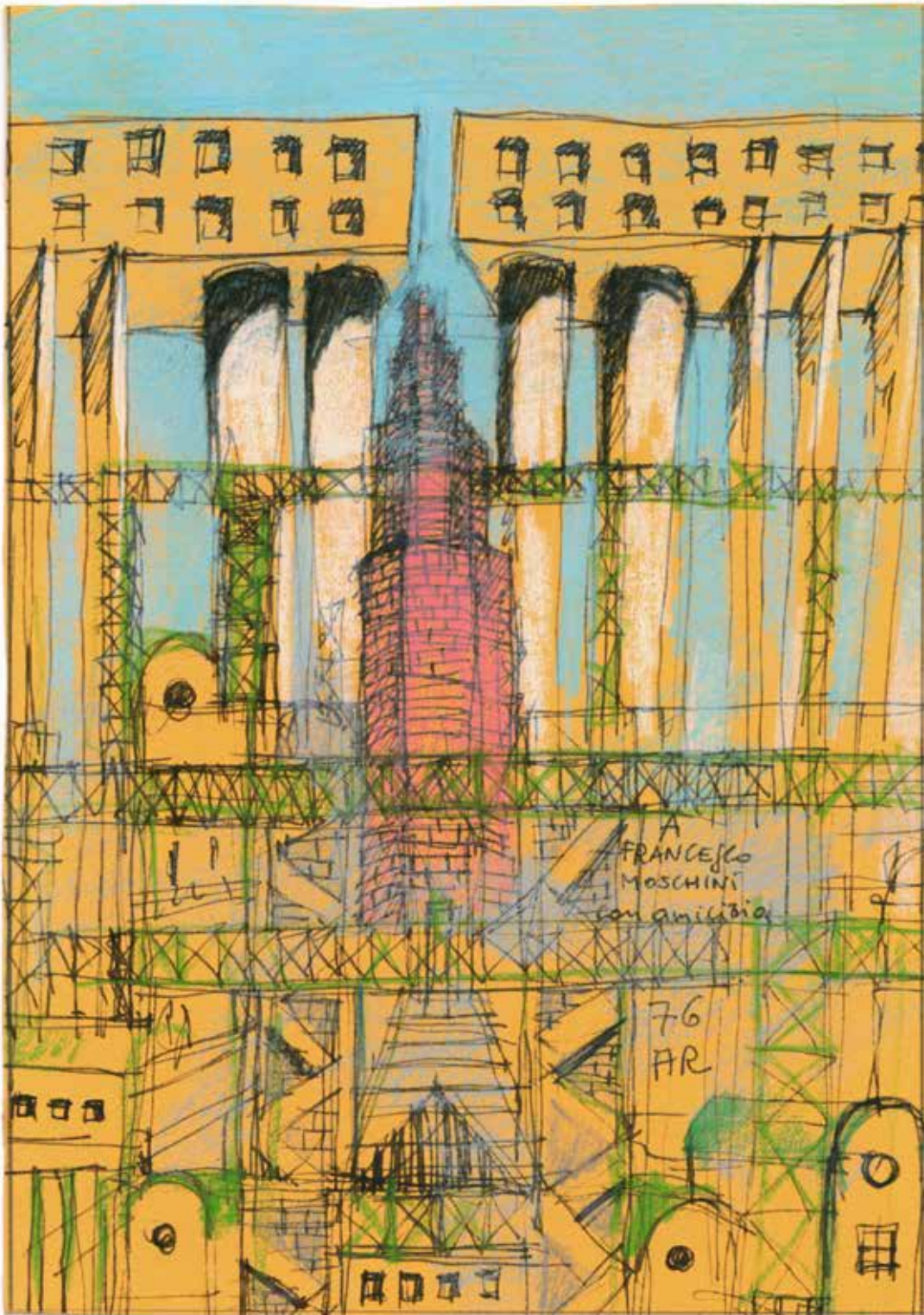
FM - Yes, though I must add that specialism – unfortunately – is nowadays a negative factor in our society, this obsessive attention to the specialization of disciplines, maybe in order to survive: now one is forced to specialize more and more, on very partial issues, without taking into account the complexity of phenomena. I understand that there is the risk of amateurism in this exaggerated openness, but I believe that if complexity becomes experience, pursued with a cultural obsession as in my case, if you can reconstruct, that is, a comprehensive knowledge where different skills, knowledge and curiosity have become stratified, you can develop a virtuous process that is not just specialism, but a complex vision of the world. Because, as I always say to my students, one must treasure everything one sees, everything one listens to; from cinema to literature, from dance to photography; because otherwise one will never be able to make a leap forward in one's specific work as an architect, designers or engineer. Well, maybe it's just that: it's only the excess diversity in one's approach that can lead one to understand and build one's critical capacity.

ARM - Do Italian universities still teach students to process this complex way of thinking, with a deep gaze *from the spoon to the city*?

FM - No. Look at universities today: we are now in a terribly depressing phase also because with the Gelmini decree, Italian universities have practically been turned into business branches. Universities have become places where the focus on the economic dimension – I'm not talking about profit – is increasingly significant and intrusive and where, moreover, we no longer understand the specificity of the individual on-going contribution of different subjects, because once there was the idea that a project was the centre of gravity and the role of history was marginalized; then the opposite happened and no one designed anything anymore. We now have the paradox that students, having discovered the difficulties associated with achieving a professional outcome on leaving the Faculty of Architecture, have chosen to turn to design, bewitched by the worldly success of the various *Design Weeks* in

Francesco Moschini

Archivi dell'Accademia Nazionale di San Luca
e del Fondo Francesco Moschini A.A.M.
Architettura Arte Moderna



↑ - J

Aldo Rossi

Disegno con torre Gallaratese ed altri edifici, AR '76
1976

© Eredi Aldo Rossi
Courtesy Fondazione Aldo Rossi, Milano; FFMAAM | Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva A.A.M. Architettura Arte Moderna

Inchiostro, pastelli su carta, 23 x 16 cm
Dedica: "a Francesco Moschini con amicizia, AR '76"



↑ - K

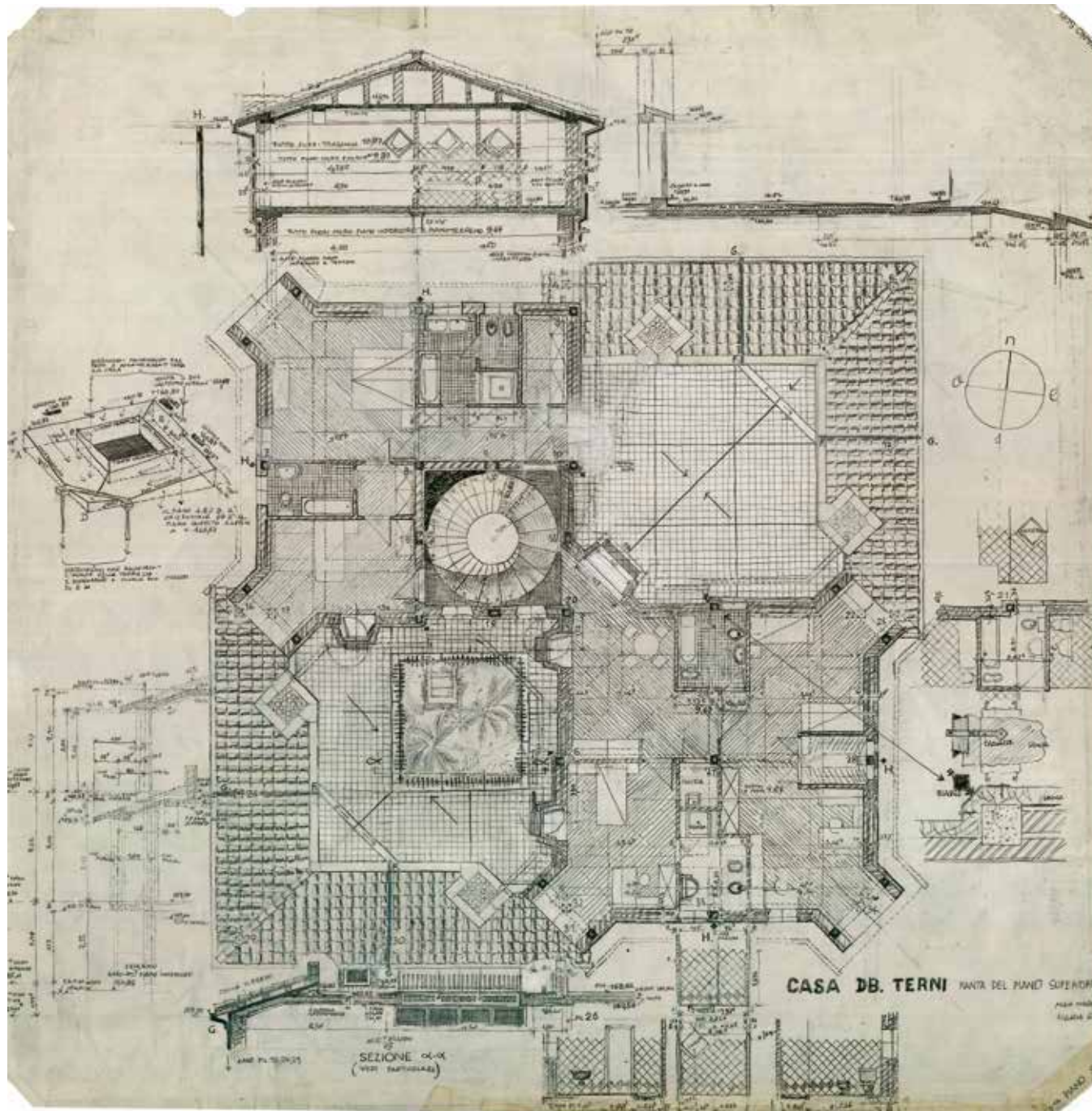
Massimiliano Fuksas

Scalare una montagna e la sabbia rossa sulle scarpe

Roma, 4 Aprile 2001

© Massimiliano Fuksas
Courtesy FFMAAM | Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva A.A.M. Architettura Arte Moderna

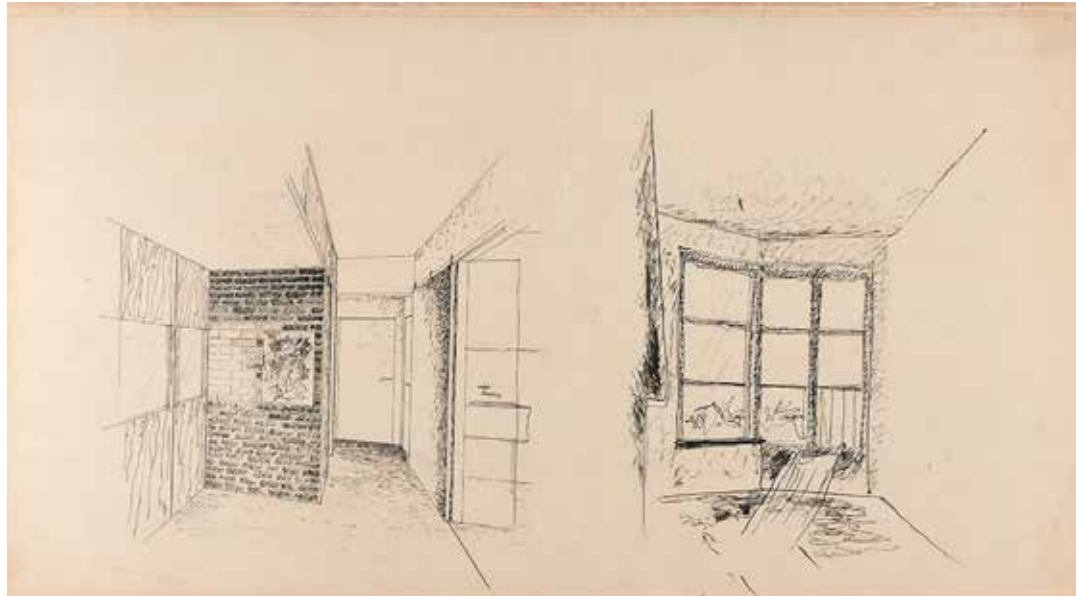
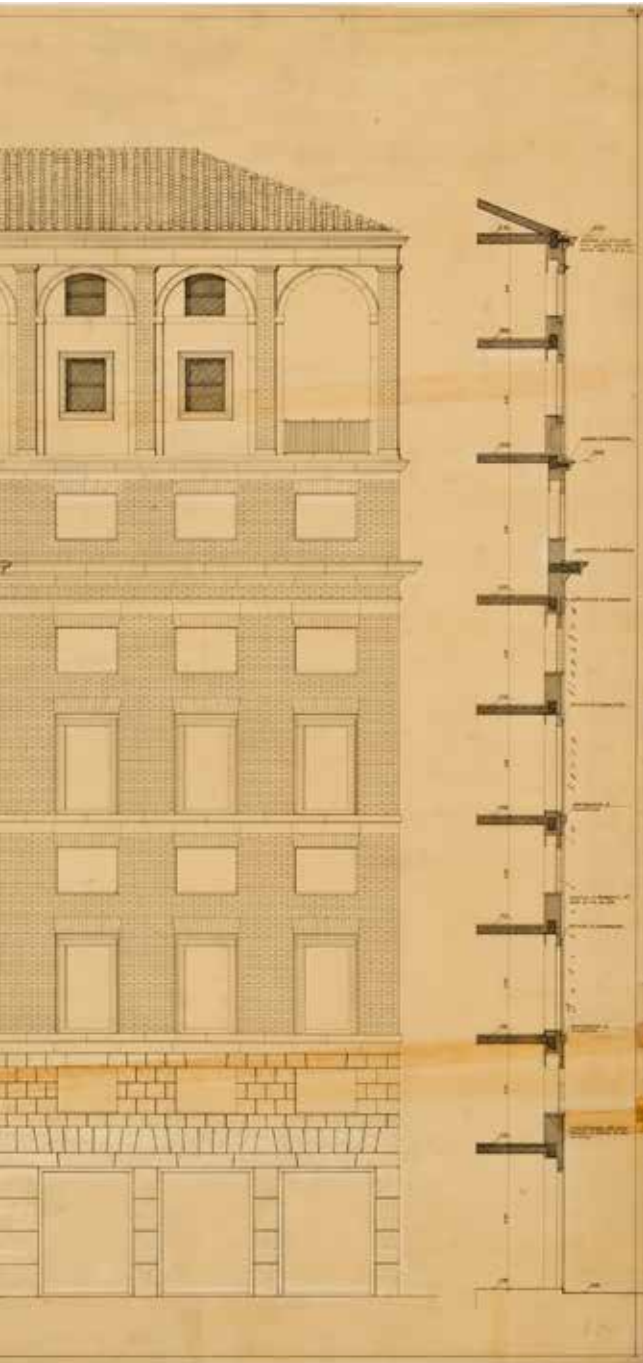
Olio su carta da lucido, 35 x 210 cm



↑ - L
Mario Ridolfi
Casa De Bonis (I) a Ponte alle Cave
Terni, 1971-74
Courtesy Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Ridolfi-Frankl-Malagrisci,
www.fondoridolfi.org (Tutti i diritti riservati)
Pianta piano superiore, sezione, dettagli, scala 1:50, china su lucido

Francesco Moschini

Archivi dell'Accademia Nazionale di San Luca
e del Fondo Francesco Moschini A.A.M.
Architettura Arte Moderna



↑ - M

Mario De Renzi
**Palazzo per uffici (nuova sede YMCA/CIFI) in piazza
Indipendenza**
Roma, 1950-54

Courtesy Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Mario De Renzi,
www.fondoderenzi.org (Tutti i diritti riservati)

Dettaglio del prospetto sud-est con sezione sulla
muratura esterna, 19 dicembre 1952, 1:50, china su lucido

↑ - N / O

Federico Gorio
Concorso INA Casa per una unità residenziale di 250 vani ad Eboli
Salerno, 1949

Courtesy Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Federico Gorio,
www.fondogorio.org (Tutti i diritti riservati)

Schizzi prospettici interno alloggio, china su lucido, Schizzo prospettico esterno, china su lucido

AR M - Puoi parlarci adesso dell'Archivio del Contemporaneo dell'Accademia di San Luca che raccoglie i disegni di artisti, architetti e accademici dal '900 ai nostri giorni? Tra gli altri sono presenti i fondi Aschieri, Aymonino, Capponi, Chiarini, De Renzi, Frankl, Gentili Tedeschi, Gorio, Luccichenti, Marescotti, Ridolfi, Sacripanti...

F M - Sì, li hai citati tutti. Anche il fondo Gorio è importante. Come importanti sono tutti i fondi. Mi costringi però a toccare un tasto delicato e anche doloroso per l'Accademia, perché conservavamo anche l'archivio di Adalberto Libera, che è stato poi destinato al Beaubourg di Parigi, non so in quali termini perché è una questione che precede di molti anni la mia nomina ad Accademico Culture e la successiva mia elezione a Segretario Generale. Racconto ciò per segnalare la gravità di questa "perdita", una vera e propria sottrazione; ma anche per sottolineare il fatto che c'è, all'origine, un peccato di fondo non marginale sui fondi archivistici. Mi spiego. Quando ad esempio, in maniera certamente benemerita, Arturo Carlo Quintavalle ha fondato nel 1968 lo CSAC a Parma (il Centro Studi e Archivio della Comunicazione), l'ha fatto con un sostanziale vizio di fondo, nonostante la sua fosse un'azione culturale meritoria: far confluire in una sorta di universo *concentrazionistico* tutto il materiale, equivaleva cioè a spossessare gli autori ancora in vita della propria dimensione autoriale. Io ricordo per esperienza diretta che arrivavano questi mezzi di trasporto che partivano carichi di materiali di archivio di Carlo Aymonino, Costantino Dardi e altri; e come in un affastellamento da rigatteria – mi si permetta il termine – veniva acquisito tutto. Questo metteva in crisi la possibilità di andare a trovare, ad esempio, lo stesso Mario Ridolfi alle Marmore e parlare con lui, come gli piaceva tanto fare, tirando fuori i suoi disegni, perché già erano stati trasferiti allo CSAC di Parma.

Per fortuna nel corso del tempo si sono andati configurando numerosi archivi, anche molto importanti: l'archivio IUAV di Venezia ad esempio, ed altri in tutta Italia che in qualche modo hanno stemperato questo universo di *raccolta concentrazionistica*. Questa raccolta è stata peraltro sottratta alla funzione pubblica: difatti nell'eccesso di accumulo era poi difficile, in parallelo, avere finanziamenti che permettessero di dirottare personale in maniera così consistente per poter studiare e analizzare i materiali. Per spiegare ancor meglio questo concetto possiamo dire che, piuttosto che avere diecimila disegni di Alessandro Mendini allo CSAC di Parma, sarebbe più opportuno averne cento a Parma, cento a Milano e così via; cercando soprattutto di legare in qualsiasi modo la presenza culturale di artisti e architetti alle proprie città, ai propri territori, ai propri luoghi. Comunque l'impegno di Quintavalle è stato straordinario; forse con qualche accorgimento in più si sarebbe potuto davvero creare – allora – questo meccanismo complesso e questo legame con i territori, dando così un contributo determinante alla formazione massiccia di altri possibili luoghi di raccolta.

Oggi, per fortuna, ci siamo arrivati.

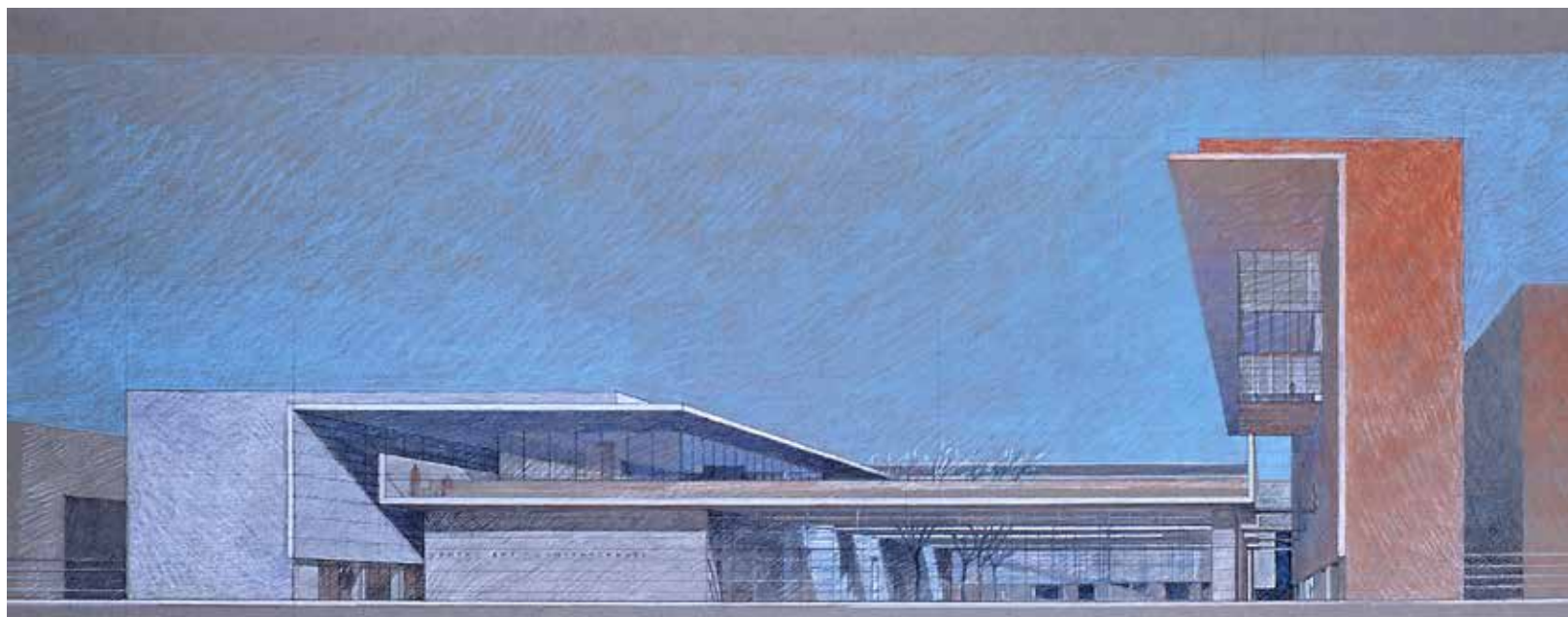
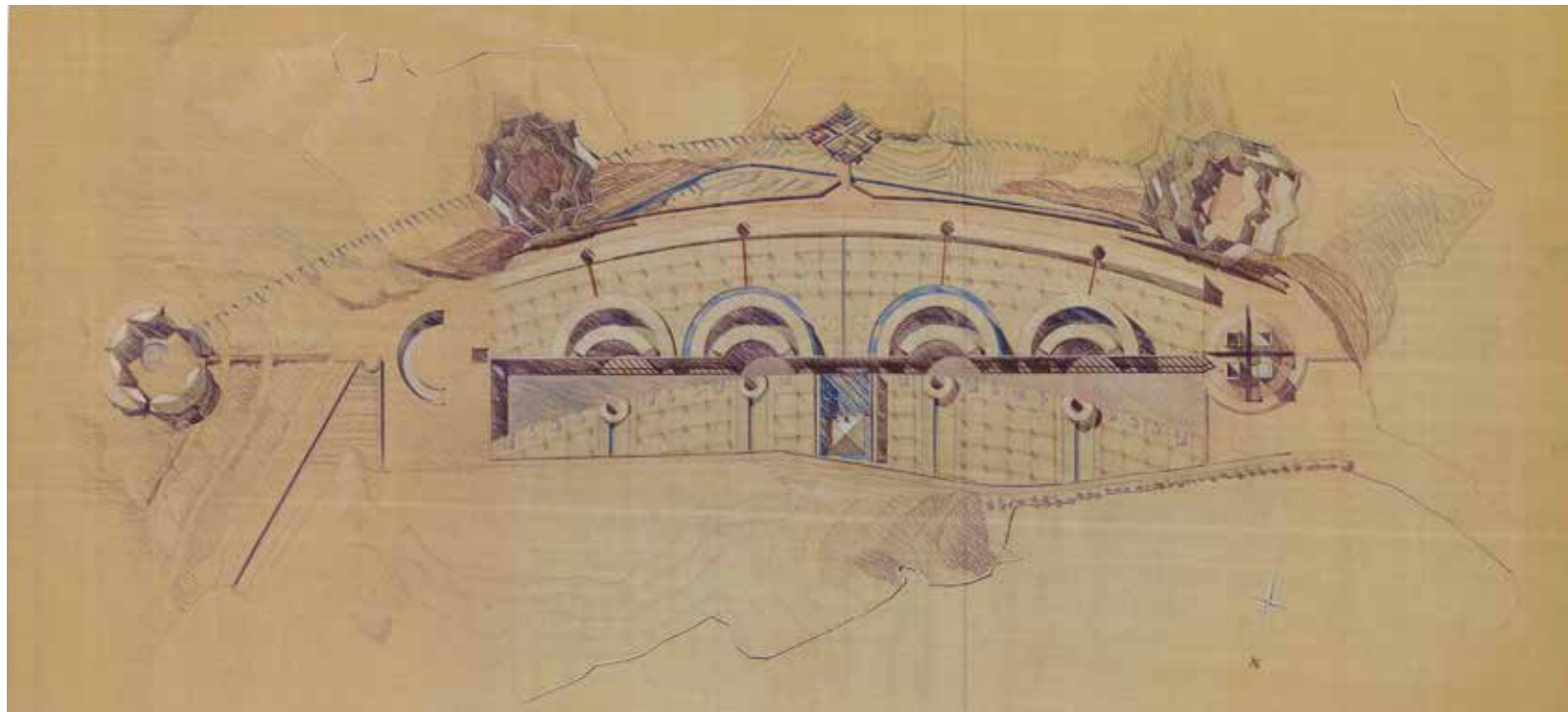
Milan. Design faculties (they are actually called schools now, not faculties) have opened everywhere, convulsively and compulsively. There is one even at the Politecnico where I teach, but the teachers there have never even made a wooden rocking horse. So it is easy to imagine the result in terms of the level of the formation provided by faculties that, due to an excess of locations, are unable to cover different subjects with teachers who are "equipped" in the specific professional aspects. Universities, where the most disparate subjects are in turn considered important, have become a disaster in terms of education. For a time, faculties were headed by technologists, then there was a time in which esteemed professors were top figures, departmental directors who currently express the school (because it is no longer called faculty of architecture but school of architecture). It is also in these suddenly diversified changes in roles – which time will take care of disrupting and replacing – that one can today understand the role and evolution of universities. It becomes obvious that there is no longer a sort of *reductio ad unum*, the search for a centre that can bring everything into harmony, and thus the patient, strenuous construction of a complex plurality is no longer allowed.

AR M - Can you talk to us about the San Luca Academy's Archive of the Contemporary that collects the drawings of artists, architects and academicians from the 20th century to our times? There are, amongst others, the Aschieri, Aymonino, Capponi, Chiarini, De Renzi, Frankl, GentiliTedeschi, Gorio, Luccichenti, Marescotti, Ridolfi, Sacripanti collections...

F M - Yes, you have mentioned all of them. The Gorio collection is also important. As they all are. You are leading me, however, to touch upon what is a sensitive and even painful matter for the Academy, because we also kept the archive of Adalberto Libera, which was subsequently destined to the Beaubourg in Paris. I don't know what the terms were because it happened several years after my appointment as Academic Expert and my subsequent election to Secretary General. I am telling you this to underscore the seriousness of this "loss", a real abduction; but also to emphasize the fact that there was, at the origin, a basic sin concerning the archival collection. Let me explain. When, for example, Arturo Carlo Quintavalle founded CSAC (the Centro Studi e Archivio della Comunicazione) in Parma in 1968, which was undoubtedly meritorious, he did so making a substantial error, despite the fact that his cultural initiative was commendable. In fact, bringing all the material into a sort of *concentrationist* universe was like dispossessing the authors who were still alive of their authorial dimension. I remember from my own experience seeing transportation arrive and leave

Francesco Moschini

Archivi dell'Accademia Nazionale di San Luca
e del Fondo Francesco Moschini A.A.M.
Architettura Arte Moderna



↑ - P

Franco Pierluisi (G.R.A.U.) con P. Chiatante, A. Coacci,
G. Colucci, G.X. Marguerita, R. Mariotti
Nouvo cimitero di Nizza
1982-86

© Eredi Franco Pierluisi (G.R.A.U.)
Courtesy FFMAAM | Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva
A.A.M. Architettura Arte Moderna

Planimetria, 1985, pastelli su carta lucida, 47 x 102 cm

↑ - Q

Francesco Cellini
Progetto di concorso per il Centro delle Arti Contemporanee
Roma, 1998

© Francesco Cellini
Courtesy FFMAAM | Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva
A.A.M. Architettura Arte Moderna

Matita e pastelli su carta, 44,5 x 91,5 cm



AR M - Abbiamo quindi una dimensione territoriale degli archivi di architettura. Puoi parlarci degli archivi dell'Accademia che riguardano Roma?

F M - Non c'è una particolare sezione legata a Roma. Raccolgendo questi archivi stiamo cercando di mettere in luce l'aspetto del dibattito artistico, architettonico, scultoreo legato a questa visione territoriale. Considerate che questo presupporrebbe anche una circuitazione tra istituzioni diverse.

Per esempio, il ruolo che hanno avuto le grandi istituzioni come La Biennale di Venezia, la Triennale di Milano, la Quadriennale di Roma: ognuna ha avuto da sempre, dall'origine, la propria specificità. In particolare La Quadriennale di Roma è sempre stata legata all'attenzione ai territori: doveva essere proprio la radiografia del progredire della ricerca con caratteristica specifica attenta alla dimensione territoriale delle varie discipline. Pensate se si riuscisse davvero a fare questo lavoro di radiografia legata ai luoghi, ai territori, insieme alle istituzioni esterne all'Accademia: perché le difficoltà di mettere in atto questo processo non riguardano solo l'Accademia, riguardano anche le singole istituzioni. Ognuno soffre degli appesantimenti, delle difficoltà contingenti di rapportarsi, da istituto di ricerca, alle vicende del contemporaneo; ed è difficile per ognuno di noi sopravvivere non solamente ai tagli finanziari, ma anche alla difficoltà di avere personale che lavori sui materiali conservati, che sono sempre percepiti – purtroppo – come ricchezze probabilmente poco importanti per il paese.

loaded with archive material from Carlo Aymonino, Costantino, Dardi and others. Everything was bought together, almost like in a jumble sale. This made it difficult to go and visit, for example, Mario Ridolfi at the Marmore falls and talk with him, as he loved to do, taking out his drawings, because they had already been transferred to the CSAC in Parma.

Fortunately, over time, a number of archives have been created, some of which are very important, such as the IUAV archive in Venice, for example, and others throughout Italy, which have somehow diluted this universe of *concentrationist collection*. This collection was also deprived of its public service. Indeed, in view of excessive accumulation it also became difficult to obtain funding to enable the secondment of staff at a level that would make it possible to study and analyse the materials. To explain this even better, one could say that, rather than having ten thousand drawings by Alessandro Mendini at the CSAC in Parma, it would be more appropriate to have a hundred in Parma, a hundred in Milan and so on, trying above all to somehow connect the cultural presence of artists and architects to their own cities, territories, places. However, Quintavalle's work has been extraordinary; perhaps, with a little more discernment, this complex mechanism and this connection with local territories might actually have been created, thus making a fundamental contribution to the massive establishment of other possible collection centres. Fortunately, this has now been achieved.

↑ - R

Bruno Minardi
Le bateau ivre
Ravenna, 1976

© Bruno Minardi
Courtesy FFMAAM | Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva
A.A.M. Architettura Arte Moderna

3/A
Acquarelli su carta, 9 x 13 cm

↑ - S

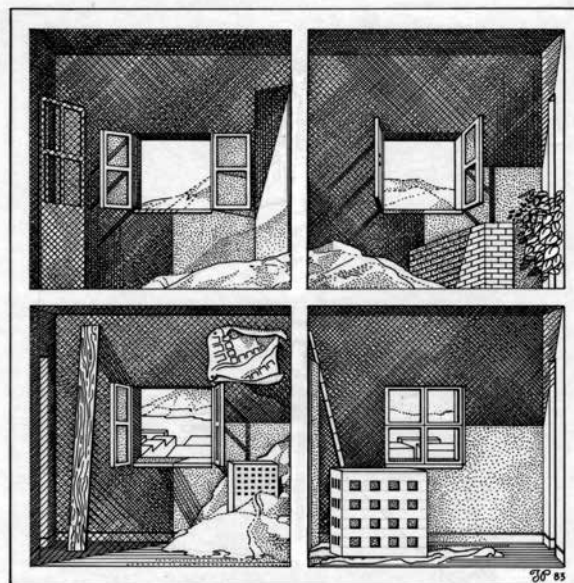
Dario Passi con C. Lococo
Immagine di città
1984

© Dario Passi
Courtesy FFMAAM | Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva
A.A.M. Architettura Arte Moderna

Olio su tavola, 70 x 100 cm

Francesco Moschini

Archivi dell'Accademia Nazionale di San Luca
e del Fondo Francesco Moschini A.A.M.
Architettura Arte Moderna



AR M - A Roma bisogna forse tornare a fare squadra per il bene della cultura e dell'architettura?

FM - Sì, certamente. Ma anche questo concetto del fare squadra: bisogna capire con chi e attraverso quali meccanismi. Affinché non diventi poi tutto più farraginoso. Io vedo anche le difficoltà pratiche che abbiamo adesso.

La Regione ha fatto ad esempio un tentativo di mettere in *rete* le istituzioni culturali romane, però per quanto mi riguarda sento l'ap-pesantimento del dover accordare tante realtà, e capisco che c'è la difficoltà di *fare rete* da parte di chi si sforza di avviare una circolarità di istituzioni geneticamente diverse, e la difficoltà di far parte di un ampio cartello da parte dei singoli istituti.

AR M - In una tua recente *Lectio Magistralis* del 2018 ai Musei Capitolini - evento che rientrava nel ciclo di conferenze intitolato *Educare alle mostre. Educare alla città* - il '900 veniva da te descritto come il secolo delle mostre. Quanto è importante nell'epoca della condivisione sui social network, esporre idee, progetti e visioni d'arte e di architettura?

FM - Io mi riferivo alla centralità del ruolo delle mostre, non solo di architettura. Credo che le mostre siano il sale della terra, anche perché ti costringono al confronto diretto con i materiali: non è il puro consumo del web, veloce, affrettato, distratto, un accumulo di cose insondabili e di cui non riesci a controllare la qualità. Per cui le mostre, per

AR M - So we have a territorial dimension of architectural archives. Can you tell us about the archives at the Academy that refer to Rome?

FM - There is no specific section dedicated to Rome. By collecting these archives we are trying to highlight the aspect in an artistic, architectural and sculptural debate that is linked to this territorial vision. Consider that this would also require a sort of network between different institutions.

For example, the role played by major institutions such as the Venice Biennale, the Triennale in Milan, the Quadrennial in Rome. From the start each of them has always had its own specificity. In particular, the Quadrennial of Rome has always focused its attention on the territory: it was to be precisely an x-ray of the progress made by research, characterised specifically by attentiveness to the territorial dimension of the different disciplines. Just imagine if one could really apply this radiographical work to places, territories and institutions outside the Academy. Indeed the difficulties associated with implementing this process do not concern only the Academy but also affect individual institutions. We all carry the burden and face contingent difficulties, as do research institutes, in establishing relationships with the events of the contemporary era; and it is difficult for each of us to survive not only the financial cuts, but also the difficulty of having personnel who

↑ - T

Ef시오 Pitzalis
Senza titolo
1993

© Ef시오 Pitzalis
Courtesy FFMAAM | Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva
A.A.M. Architettura Arte Moderna

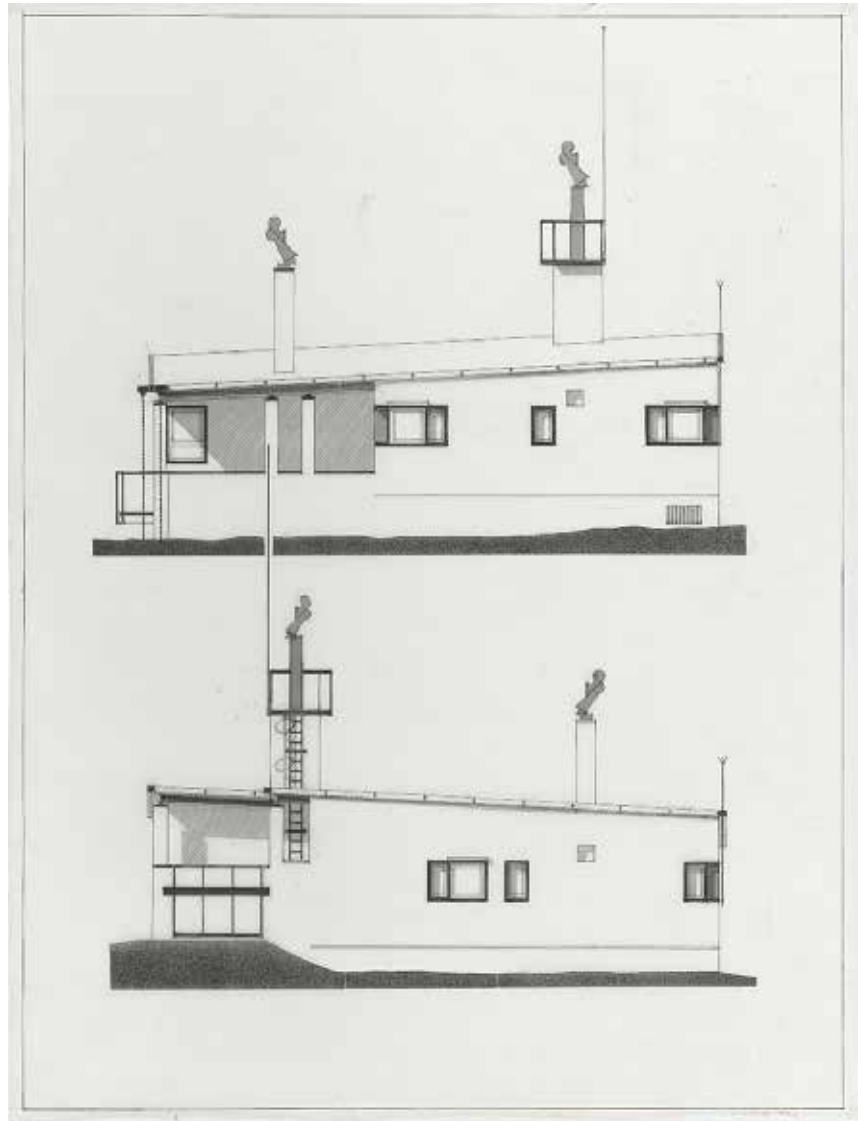
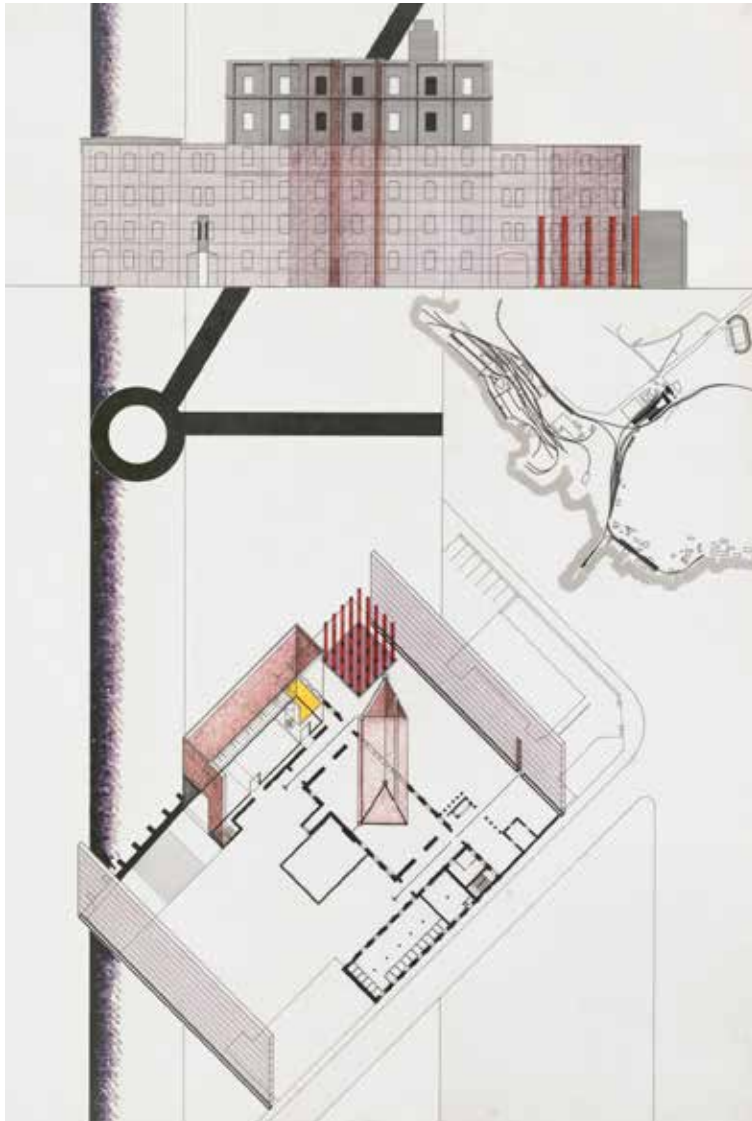
Inchiostro, matita e pantoni su carta da lucido, 36,5 x 59,5 cm

↑ - U

Franco Purini
Disegno per la tessera di socio per la galleria A.A.M. Architettura Arte Moderna, stagione culturale 1983-84
1983

© Franco Purini
Courtesy FFMAAM | Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva
A.A.M. Architettura Arte Moderna

Inchiostro su carta da lucido 18 x 18 cm, su foglio 39 x 39 cm



↑ - V

Gianugo Polesello

Museo della Resistenza nella Risiera di S. Sabba

Trieste, 1966-68

© Eredi Gianugo Polesello

Courtesy FFMAAM | Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva

A.A.M. Architettura Arte Moderna

Prospetto e pianta con spaccato assometrico del secondo progetto;
 inchiostro, tempera, pennarelli, pastelli, retini su carta da lucido, 120 x 82,5 cm

↑ - W

Federico Gorio

Due ville con stazione di allevamento equino al Poggio della Torre di Manziana

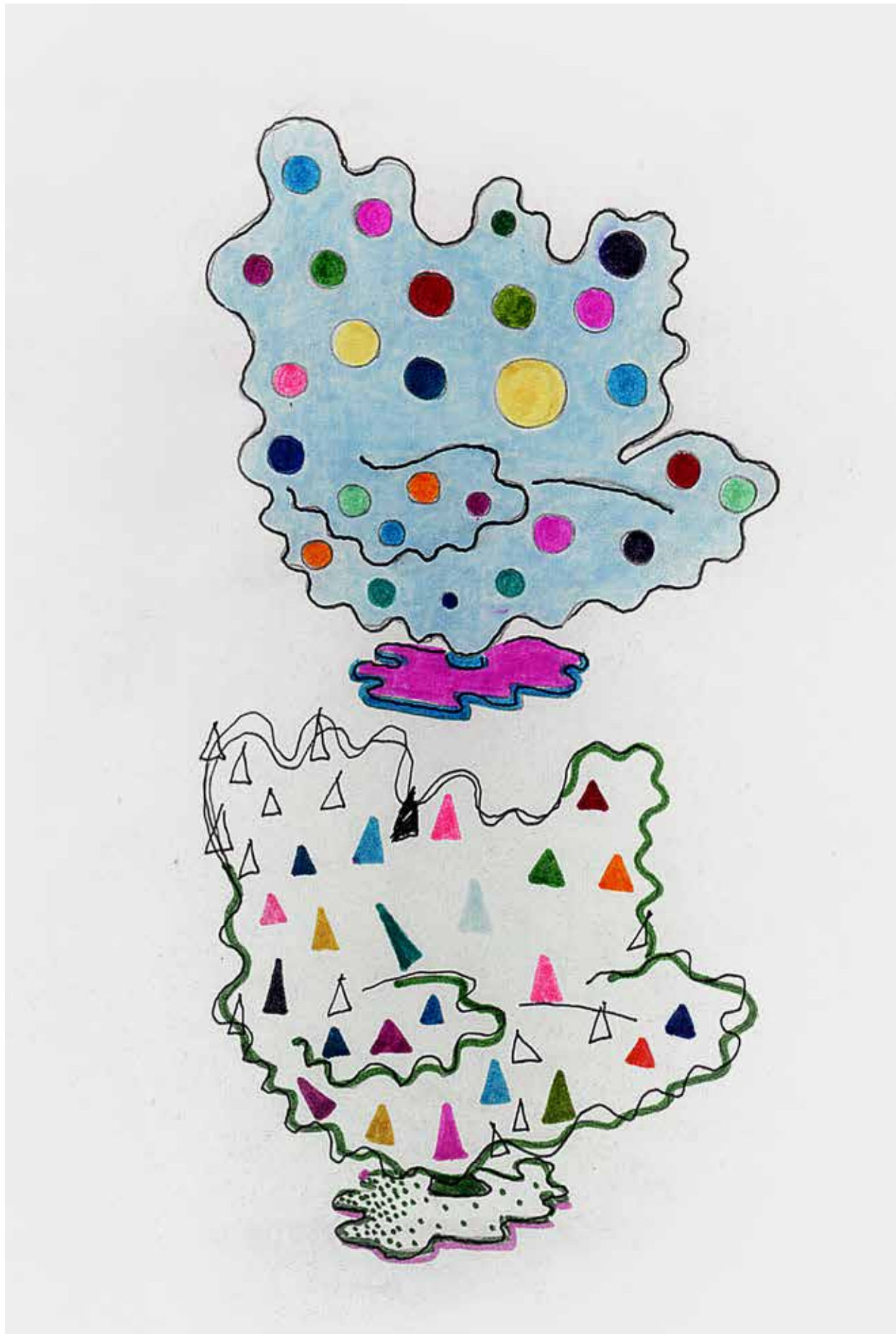
Roma, 1969-71

Courtesy Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Federico Gorio,
www.fondogorio.org (Tutti i diritti riservati)

Prospetti, 1:33 1/3, china e retino su lucido

Francesco Moschini

Archivi dell'Accademia Nazionale di San Luca
e del Fondo Francesco Moschini A.A.M.
Architettura Arte Moderna



→ - X

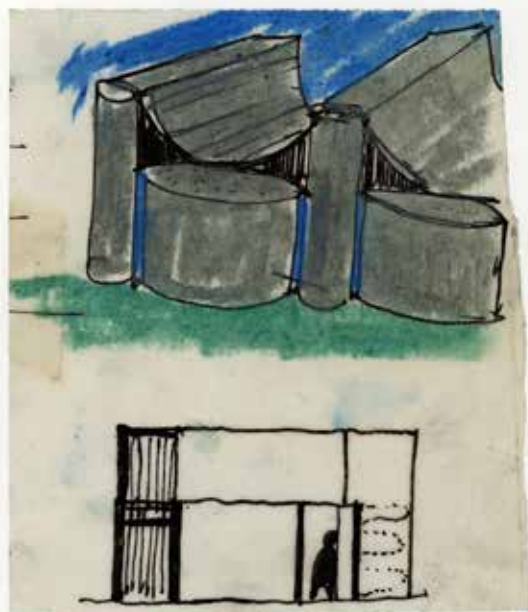
Alessandro Mendini

Senza titolo

1979

© Eredi Alessandro Mendini
Courtesy FFMAAM | Collezione Francesco
Moschini e Gabriel Vaduva
A.A.M. Architettura Arte Moderna

Inchiostro nero e pennarelli su carta,
24,5 x 16,5 cm



me, sono una cosa irrinunciabile. Naturalmente le mostre devono avere un carattere di *necessità* perché poi ci sono anche gli eccessi: tutto ormai è *mostrato*. Chiaramente non deve esserci un “MinCulPop” come in epoca fascista, un ministero della cultura che possa o debba controllare, ma si tratta di restituire un’etica anche a questo aspetto, tale per cui ognuno sappia in cuor suo che sta costruendo una mostra *necessaria*. Questo riguarda sia i capolavori artistici che le mostre di architettura. Cioè le mostre devono essere sempre il frutto di una indagine paziente, di un lavoro di stratigrafia per capire come restituire tutto il senso ai materiali che esponi.

Ricordo per esempio quando venne inaugurato il Beaubourg, con questo sciovinismo francese di fondo che voleva restituire centralità a Parigi stessa rispetto al mutamento di scenario che aveva indotto almeno tre avanguardie storiche ad affidare la centralità culturale a New York. In maniera strategica straordinaria, Parigi inaugurò al Beaubourg una sequenza di quattro mostre stellari: *Paris-New York*, *Paris-Berlin*, *Paris-Moscou* e infine, a chiudere questo ciclo, *Paris-Paris*.

Ecco, questo racconta bene la storia di questa volontà di Parigi di “ri-ascriversi” una centralità e allo stesso tempo di costruire un sapere esteso, con confronti incredibili: queste mostre sono state veramente occasioni di studio irrinunciabili. Sia le mostre che i cataloghi successivi sono stati pietre di riferimento. Se ci pensate, questo ha poi dato origine alla politica culturale di Palazzo Grassi a Venezia, dove gli Agnelli aprono una loro vetrina sul Canal Grande e cosa fanno? Portano a livello di clamore planetario fenomeni già consolidati.

can work on the materials in the collections, always perceived – sadly – as riches that are probably of little importance for the country.

ARM - Maybe teamwork is needed once again in Rome for the good of culture and architecture?

FM - Yes, of course. But even if you talk about teamwork, you need to understand who is to be involved and by which mechanisms. So that it doesn’t all become even more cumbersome. I can see the practical difficulties we face now.

For example, the Region has made an attempt to establish a *network* of Roman cultural institutions but, as far as I am concerned, I feel the burden of having to bring so many different institutions to agree, and I can understand that those who strive to launch a circularity between genetically different institutions consider *networking* difficult, as it is difficult to be part of a large cartel for individual institutions.

ARM - In a recent *Lectio Magistralis* you gave in 2018 at the Capitoline Museums – an event that was part of a series of conferences entitled *Educare alle mostre*. *Educare alla città* – you described the 20th century as the century of exhibitions. How important is it in this era of social media sharing to present ideas, projects and visions of art and architecture?

↑ - Y

Massimo Scolari

Scenografia per il Teatro Metastasio di Prato

1986

© Massimo Scolari

Courtesy FFMAAM | Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva
A.A.M. Architettura Arte Moderna

Scena prima per “Generazioni del cielo”,
opera di Roberto Cacciapaglia;
acquerelli, pastelli, inchiostro su carta, 19 x 25 cm

↑ - Z

Paolo Portoghesi

Casa Bevilacqua

Roma, 1966

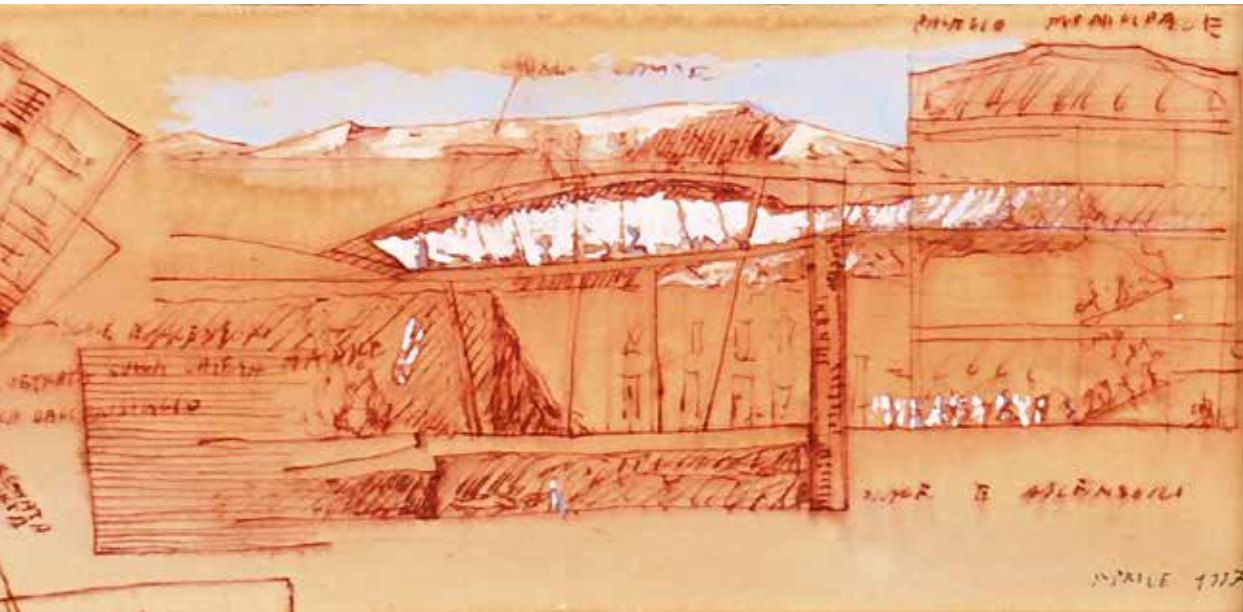
© Paolo Portoghesi

Courtesy FFMAAM | Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva
A.A.M. Architettura Arte Moderna

Penna, pastelli a cera su carta da lucido, 9,8 x 8,5 cm

Francesco Moschini

Archivi dell'Accademia Nazionale di San Luca
e del Fondo Francesco Moschini A.A.M.
Architettura Arte Moderna



Allora nasce *Futurismo & Futurismi* negli anni '80. Per carità, mostra meritoria. Ma pensate agli anni di lavoro che ci sono stati da parte di studiosi eccellenti, da Calvesi a Crispolti, pensate a tutte le operazioni culturali che erano già state fatte in passato, con restituzioni scientifiche molto importanti. Poi pensate agli Agnelli che, a Palazzo Grassi, improvvisamente optano per una politica che porta tutto a livello planetario. La mostra sugli *Etruschi*, per fare solo un altro esempio. Tutto quello che loro toccano assume una dimensione planetaria. Palazzo Grassi diviene così una sorta di *palazzo enciclopedico*, didatticamente anche molto utile. Ma tutto ciò è diverso dalla mostra di scavo, di approfondimento che segnalavo; è distante cioè da quel carattere di necessità – cui accennavo prima – che devono avere le mostre.

ARM - Valorizzare gli archivi di architettura, a Roma e in Italia: come fare e che fare?

FM - La prima cosa è costruire una capacità persuasiva – e non è cosa da poco – nei confronti degli eredi perché molto spesso proprio loro diventano un problema per l'archivio stesso. Devo dire che noi abbiamo sempre avuto rapporti ottimi con tutti gli eredi, però sento e conosco le difficoltà di smussare le richieste più strampalate per quanto riguarda la conservazione, la fruizione, la messa in una dimensione pubblica del patrimonio d'archivio. Il fatto che tu abbia acquisito del materiale d'archivio presuppone che tu metta delle

FM - I was referring to the central role of exhibitions, not just on architecture. I believe that exhibitions are the salt of the earth, also because they force you to confront materials directly. It is not just consumption on-line that is fast, hasty, distracted, an accumulation of unfathomable things whose quality you cannot control. So, in my opinion, exhibitions are essential. Of course, exhibitions must be of the right kind because then there are also excesses: everything is exhibited nowadays. Clearly there should not be a "MinCulPop" as in the Fascist era, a ministry of culture that can or should exert control, it is rather a question of reintroducing ethics also in this area, so that people will know in their heart that they are creating a *necessary* exhibition. This concerns both artistic masterpieces and architecture exhibitions. In other words, exhibitions must always be the result of patient investigation, of stratigraphic work to understand how to give back meaning to the materials exhibited. I remember, for example, when the Beaubourg was inaugurated, with the fundamental French chauvinism aimed at bringing Paris itself back to the core after the change in scenario that had led at least three historical avant-gardes to assign cultural centrality to New York. With an extraordinary strategic approach, Paris inaugurated a sequence of four-star exhibitions at the Beaubourg: Paris-New York, Paris-Berlin, Paris-Moscow and finally, to close the cycle, Paris-Paris. So, this tells the story of Paris's desire to "regain" centrality and at the same time develop extended knowledge, with incredible comparisons. These exhibitions truly provided vital

↑ - AA

Filippo Raimondo (ABDR)

Senza titolo

Aprile 1997

© Filippo Raimondo (ABDR)

Courtesy FFMAAM | Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva
A.A.M. Architettura Arte Moderna

Inchiostro, acquarello su carta, 10,5 x 29 cm

persone a studiarlo, che tu bandisca borse di studio, che tu faccia un lavoro lento e paziente. Invece molto spesso ci troviamo a scontrarci con chi chiede fretta, urgenza; e questo è invece un lavoro di grande pazienza, direi proprio un gioco di pazienza.

AR M - Il disegno analogico di architettura ha ancora un'importanza strategica per il progetto, nonché una grande forza poetica determinante per costruire visioni per il nostro domani. Sei d'accordo?

FM - Sì, parliamoci chiaro: il disegno analogico di architettura lo conosciamo tutti; perché nessuno di noi, appartenente ad una certa generazione, è nato digitale e ciascuno di noi ha sempre bisogno del supporto di tecnici che facciano quello che noi non sappiamo fare. Spero, mi auguro che per le generazioni che non sono nate digitali vi sia oggi l'affiancamento da parte di nuovi capitani coraggiosi che hanno invece dimestichezza con il disegno. Altrimenti questo rimarrà un limite del contemporaneo: il fatto che nelle facoltà di architettura adesso si entri e dal primo giorno si lavori direttamente al computer, è un fatto comunque negativo perché ti impedisce di dare al tempo la costruzione di un pensiero, cosa che invece avviene mentre disegni; perché il disegno, se non è specifica e immediata promessa di architettura a venire, deve essere un concentrato teorico; il disegno non promette cioè solo l'architettura per quello che sarà, la prefigurazione futura, ma rappresenta la costruzione di un sapere che tu elabori nel tracciare una linea, ti fa percepire le segmentazioni che hai avuto, i momenti di pausa, gli intervalli, i vuoti, le memorie che ti sono riaffiorate alla mente. Ecco, tutto questo il disegno autografo lo restituisce. Non si tratta dunque di smanie collezionistiche, feticistiche nei confronti del disegno su carta, perché il disegno di architettura è il mezzo per una elaborazione. Il computer non ti permette questa lentezza, questo meccanismo di definizione di saperi che diventano, disegnando, nuovo sapere.

AR M - L'Accademia di San Luca ha molto da insegnare a tutti, in Italia e nel mondo. Si tratta di uno spirito virtuoso che nasce e cresce a Roma e che, come altre illustri realtà romane, può tracciare nuovi percorsi culturali da seguire. È così – attraverso la cultura – che riusciremo a ricostruire l'immagine di Roma come indiscussa capitale del mondo?

FM - Sì. Senza nessun esercizio di volitività – che sarebbe perfino fuori luogo e ridicola – vorrei che si tornasse a ricostruire questa immagine di Roma. L'Accademia di San Luca ha sempre avuto un ruolo propositivo e propulsivo, ma non solo per lo Stato Pontificio, bensì oltre e al di là dello Stato Pontificio. Prima parlavo di lentezza per l'elaborazione del pensiero. Bisogna recuperare il senso di una successione lenta ma inesorabile, anche nello spostamento, una lentezza che costruiamo anche quando ci muoviamo. Mi viene in mente papa Clemente VIII che nel 1598 fa un lungo viaggio: parte da Roma e arriva a Ferrara impiegando diverse settimane. Lungo il tragitto scopre le diversità e le pluralità, si ferma a Pesaro e vede una straordinaria biblioteca al Palazzo Ducale; costruisce saperi e *colleganze* con le città del Nord. Poi il *cardinal nepote* Aldobrandini si farà carico, in seguito, di trasferire tutte le opere di Tiziano, tutto quello che era asportabile da Ferrara, tranne gli affreschi di palazzo

opportunities for study. Both the exhibitions and the subsequent catalogues were landmarks. If you think about it, this then gave rise to the cultural policy of Palazzo Grassi in Venice, where the Agnelli family opened their own showcase on the Grand Canal and what did they do? They gave an already consolidated phenomenon a global stage. Then, in the 1980s, there was Futurism & Futurism. By all means, a commendable exhibition. But just think of the years of work done by excellent scholars, from Calvesi to Crispolti, think of all the cultural initiatives of the past, with their extremely significant scientific results. Then think of the Agnelli who, at Palazzo Grassi, suddenly opt for a policy that takes everything to a planetary level. The exhibition on the *Etruscans* is just another example. Everything they touch takes on a planetary dimension. Palazzo Grassi thus became a sort of *encyclopaedic palace*, also very useful from an educational standpoint. But all this differs significantly from exhibitions based on research, on the in-depth study that I referred to; it is distant, that is, from the characteristic of necessity – which I mentioned earlier – that exhibitions must have.

AR M - The enhancement of architectural archives in Rome and in Italy: how can it be achieved and what should be done?

FM - The first thing to do would be to persuade the heirs – and this is no small thing – because very often they can be a problem for the archives themselves. I must say that we have always had excellent relations with all heirs, but I feel and am aware of the difficulties associated with mitigating the most bizarre requests regarding the conservation, use and public dimension of archived heritage. The fact that you have acquired archival material presupposes that you have people who study it, that you banish scholarships, that you embark on a slow and patient task. Instead, very often we find ourselves clashing with people who demand haste, urgency, whereas this kind of work requires great patience, I would say that it is precisely a game of patience.

AR M - Analogical drawing is still of strategic importance in architectural design, and a major poetic force which is determining in building our visions for the future. Do you agree?

FM - Yes, let us be clear: we all know about analogical drawing in architecture; because none of us who belong to a certain generation were born digital and we always need the support of technical experts who can do what we are unable to. I hope, I trust, that the generations that were not born digital will now be receive the support of new captains courageous who are instead familiar with design. Otherwise this will continue to be a limit of the contemporary: the fact that when you now enrol in faculties of architecture and from day one start to work directly on a computer is negative, because it prevents you from giving yourself time to develop your thoughts, something that happens when you are drawing; because drawing, if it is not a specific and immediate promise of the architecture to come, should be a theoretical concentrate. Drawing is not only a promise of architecture for what it will be, the outline of the future, but it means building up knowledge that you process

Francesco Moschini

Archivi dell'Accademia Nazionale di San Luca
e del Fondo Francesco Moschini A.A.M.
Architettura Arte Moderna

Schifanoia di Ercole de' Roberti, Lorenzo Costa ecc. E c'è questa lenta costruzione di Clemente VIII, che si esercita in questi numerosi giorni di viaggio.

Io vorrei che si ritornasse proprio a questa capacità di irradiazione da parte dell'Accademia di San Luca, sollecitando le cose all'esterno non per volontà di debordare oltre i propri limiti fisici, ma perché avrebbe il senso di una ritrovata appartenenza ai territori. Fra le altre cose, mi piace ricordare il progetto di Gaetano Rapisardi per la Piazza e la Basilica di San Giovanni Bosco: le commissioni, siamo nei primi anni '50, si sono riunite proprio all'Accademia di San Luca per arrivare alla definizione del progetto vincitore, cui ha fatto seguito una mostra dei progetti all'interno della Chiesa dei Santi Luca e Martina. Ricordo che anche per il Vittoriano, alla fine dell'800, c'è stata un'analoga commissione legata all'Accademia Nazionale di San Luca. E così via. Non si tratta di rivendicare un'assoluta centralità dell'Accademia, ma San Luca dovrebbe tornare ad essere un luogo di convergenza delle migliori intelligenze che possano in qualche modo esercitare una *moral suasion* all'esterno. Tutto questo è lento, però va costruito. Se penso anche ad altre accademie, ad esempio all'Accademia fiorentina del disegno (quella fondata dal Vasari): è straordinaria, però soffre della dimensione localistica già evidenziata all'inizio. Per carità, va benissimo. Però io spingo – al contrario – verso un ruolo più onnicomprensivo dell'Accademia, che abbia anche una grande attenzione alle diversità, alla pluralità, per aiutare a capire la specificità, l'importanza, la complessità di queste diversità.

ARM - Ma a Roma è ancora possibile ricostruire – oggi – una nuova immagine positiva, una rinnovata sostanza culturale? Oppure no?

FM - Noi lo stiamo facendo. Per ricostruire l'immagine siamo ripartiti dalla storia. Recentemente abbiamo partecipato ad operazioni culturali che partono da Viterbo e arrivano a Venezia: ho difatti pensato di fare con l'Accademia, come fece il Cardinal Bessarione nel 1468, un omaggio alla Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia. Sono passati 551 anni da quando Bessarione donò i volumi della propria biblioteca alla Marciana. I libri partirono proprio da Viterbo. La cosa ancora sorprendente è capire e ristudiare – oggi – questi avvenimenti, per comprendere il senso profondo di una ricostruzione che passa per la donazione, passa per l'importanza di una *biblioteca*. Ecco, per rilanciare l'immagine vorrei parlare di questo, chiamare persone a raccontare queste cose proprio come io le sto raccontando a voi, come una storia che si tramanda, in maniera scientifica...

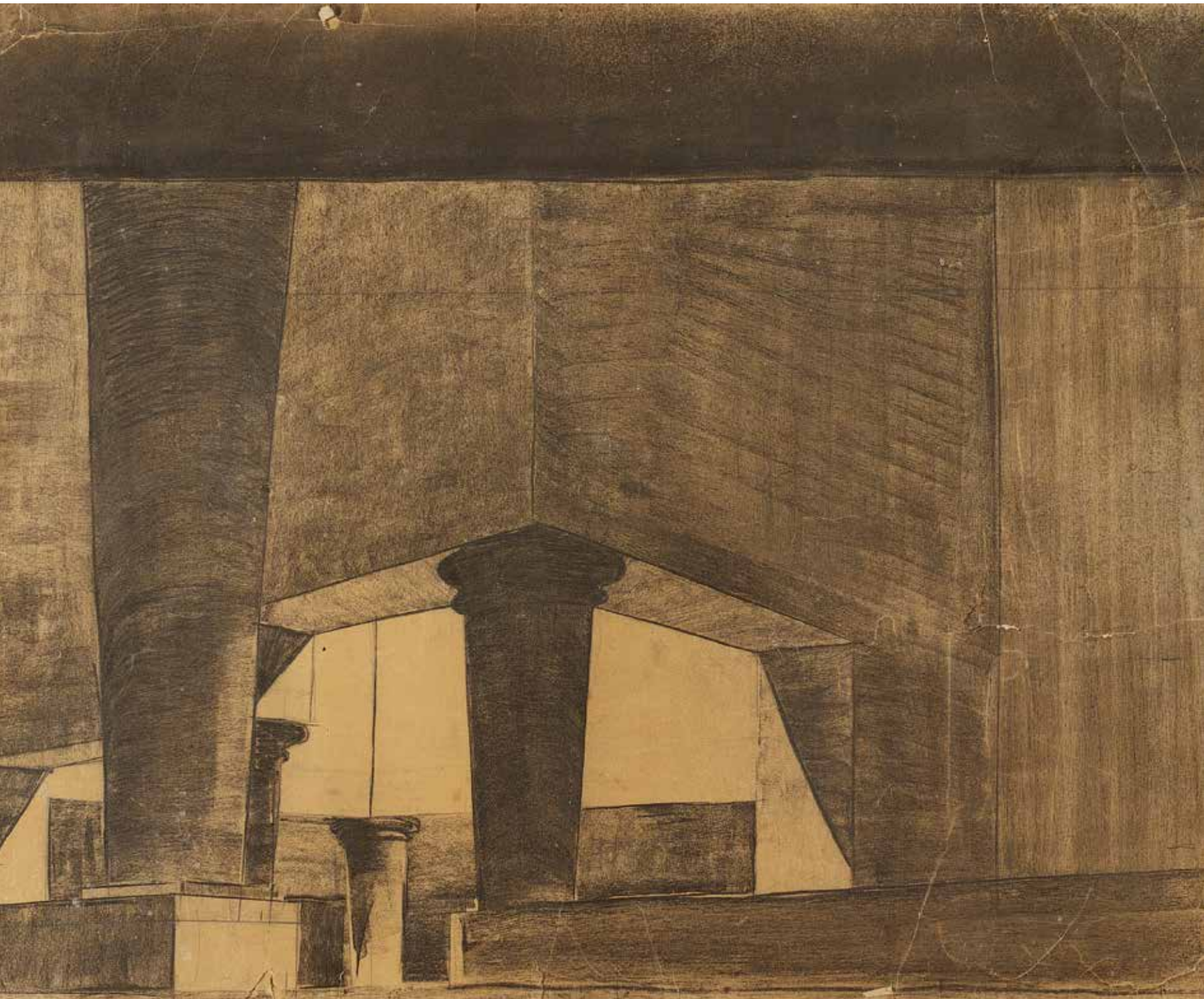
ARM - È interessante il rapporto che tu hai inaugurato qui all'Accademia di San Luca proprio con la costruzione della *memoria*, intesa non come celebrazione di ciò che è stato ma come necessità, voglia di ragionare per dare vita a cose diverse, nuove. Quindi immaginare...

FM - Pensate alla filiera che abbiamo cominciato ad avviare, ai rapporti tra l'Accademia di San Luca e le altre accademie: abbiamo iniziato indagando i rapporti tra Roma e Parigi, poi quelli tra Roma e Londra. Adesso stiamo lavorando ai rapporti Roma-Madrid,

in drawing a line, it makes you perceive the segmentations that you have felt, pauses, intervals, the voids, the memories that have resurfaced in your mind. There, autograph drawings can give you all this. It is not, therefore, a matter of collectors' eagerness, a fetishism for drawings on paper, because architectural drawing is the means by which thought is processed. Computers do not allow for slowness, they do not make time for the mechanism for defining knowledge that becomes, by drawing, new knowledge.

ARM - The Accademia di San Luca has a great deal to teach everyone, in Italy and around the world. It is a virtuous spirit that was born and grows in Rome and that, like other illustrious Roman instances, can trace new cultural paths to follow. Is it thus – through culture – that we will be able to reconstruct the image of Rome as the undisputed capital of the world?

FM - Yes, without being excessively wilful – which would even be out of place and ridiculous – I would like to see people rebuild this image of Rome. The Accademia di San Luca has always been a proactive and driving force, not only for the Papal State, but above and beyond the Papal State. Earlier on I spoke of having the time to process thought. We need to recover the sense of a slow but inexorable progression, even in shifting, a slowness that we build even when we move. I am reminded of Pope Clement VIII who made a long journey in 1598: it took him a several weeks to travel from Rome to Ferrara. Along the way he discovered diversity and plurality, he stopped in Pesaro and saw an extraordinary library at the Doge's Palace; he established forms of knowledge and *connections* between the cities of the North. Later the *cardinal-nephew* Aldobrandini was to transfer all the works of Titian, everything that could be removed from Ferrara, except for the Palazzo Schifanoia frescoes by Ercole de' Roberti, Lorenzo Costa etc. So there was this slow construction on the part of Clement VIII, practiced over his many days of travel. I would like to see the Accademia di San Luca return to this ability to irradiate, encouraging activities externally, not out of a desire to exceed its physical limits, but because it would express a sense of rediscovered territorial bonds. Among other things, I like to recall Gaetano Rapisardi's project for the Piazza and the Basilica of San Giovanni Bosco. In the early 1950s, the awarding committees gathered at the Accademia di San Luca to reach a decision on the winning project, and the projects were exhibited inside the Church of Saints Luke and Martina. I would like to point out that also for the Vittoriano, in the late 19th century, a similar committee was established linked to the Accademia Nazionale di San Luca. And so on. It is not a question of claiming a central role for the Academy, but San Luca should once again be a place where the best minds, capable in some way of exercising a moral influence externally, can converge. All this takes time, but it needs to be built. I can think of other academies too, for example the Florentine Academy of Drawing (the one founded by Vasari): it is extraordinary, but suffers from the local dimension already highlighted earlier. By all means, that is fine. But I urge – on the contrary – for a more all-encompassing role for the Academy, which should also focus its attention on diversity, plurality, to help understand the specificity, importance and complexity of these differences.



↑ - AB

Pietro Aschieri

Scenografia per l'opera "Nabucco" di G. Verdi

Teatro Comunale di Firenze, 1933 (prima edizione del Maggio Musicale Fiorentino)

Courtesy Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Pietro Aschieri,
www.fondoaschieri.org (Tutti i diritti riservati)

Matita e carboncino su carta

↗ - AC

Franz Prati

Senza titolo

1987

© Franz Prati

Courtesy FFMAAM | Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva
A.A.M. Architettura Arte Moderna

Matita, pastelli su carta, 34 x 43 cm

Francesco Moschini

Archivi dell'Accademia Nazionale di San Luca
e del Fondo Francesco Moschini A.A.M.
Architettura Arte Moderna

e mi auguro di fare lo stesso anche con l'America. Penso che sia importante scoprire – attraverso questi rapporti internazionali – lo sguardo incrociato, le dissolvenze, i rapporti di mutuo scambio. Ecco, ad esempio nel caso di Roma-Madrid stanno venendo alla luce nuove informazioni clamorose: avresti mai immaginato che tracce de l'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna potessero essere rintracciate in alcune città spagnole? Ed è proprio questo: io voglio ritrovare non tanto la centralità dell'Accademia di San Luca o di Roma, come fu per il Beaubourg che volle celebrare la centralità di Parigi; ma senza secondi fini voglio ritrovare il senso di uno scambio alla pari, per capire che cosa abbiamo perso, cosa abbiamo colto, in che cosa siamo maturati, che cosa troveremo lungo la strada...

ARM - Diventa un esercizio critico sul presente...

FM - Certamente. A partire dalla conoscenza spasmodica e puntuale di tutto, perché questo vuol dire seguire i viaggi, i ritorni.



ARM - But today, is it possible to rebuild a new positive image of Rome, a renewed cultural substance? Or not?

FM - It is what we are doing. To reconstruct the city's image, we have started from history. We have recently been involved in cultural initiatives that start from Viterbo and reach Venice. Indeed, I have considered organising with the Academy, as did Cardinal Bessarione in 1468, a tribute to the National Marciana Library in Venice.

It has been 551 years since Bessarione donated the volumes of his library to the Marciana. The books journeyed from Viterbo. What is still surprising is to understand and study – today – these events, in order to understand the profound meaning of a reconstruction that takes into account the donation, the importance of a *library*. So, to rebuild the image, I would like to talk about this, to summon people and tell them about all this just as I am telling you, like a story that is handed down, scientifically...

ARM - It is interesting to consider the relationship that you have established here at the Accademia di San Luca with the construction of memory, understood not as a celebration of what has been but as a need, a wish to reason things out in order to bring new and different things to life. So imagine...

FM - Consider the network that we have started to establish, relations between the Accademia di San Luca and other academies: we began by investigating relations between Rome and Paris, then those between Rome and London. Now we are working on relations between Rome and Madrid, and I hope to do the same with America. I think it is important to discover – through these international relations – the cross-fertilization, the fade-outs, the mutual exchanges. Here, for example in the Rome-Madrid case, new sensational information is coming to light: would you ever have imagined that traces of Francesco Colonna's *Hypnerotomachia Poliphili* might be found in some Spanish cities? And this is precisely my aim: I want to rediscover not so much the centrality of the Accademia di San Luca or of Rome, as was instead the case of the Beaubourg that wanted to celebrate the centrality of Paris; but without an ulterior motive, I want to rediscover the sense of an equal exchange, to understand what we have lost, what we have grasped, in what ways we have matured, what we will find along the way...

ARM - It becomes a critical exercise on the present...

FM - Of course. Starting from a spasmodic and specific knowledge of everything, because this means following the journeys, the return journeys too.

Francesco Moschini

Architetto, Professore ordinario, Storico dell'arte e dell'architettura, Segretario generale dell'Accademia Nazionale di San Luca, Fondatore di A.A.M. Architettura Arte Moderna

Architect, full Professor, Historian of art and architecture, Secretary General of the Accademia Nazionale di San Luca, Founder of A.A.M. Architettura Arte Moderna

Intervista di / Interview by
Marco Maria Sambo, Eriide Terenzoni
per / for AR MAGAZINE

Centro Studi Giorgio Muratore

SOSPESO TRA DUE ANIME

Al di fuori delle Mura Aureliane, all'altezza di Porta Pia, affiancando prima la Rinascente di Franco Albini, poi la palazzina curvilinea di Cesare Pascoletti ed infine un edificio scolastico di Oriolo Frezzotti, si arriva al n. 20 di via Tevere e, alzando lo sguardo, tra le morbide traiettorie delle rondini, si intravede un *bow window* di un'elegante palazzina degli anni '20, sede del Centro Studi Giorgio Muratore. L'elemento architettonico si palesa come un osservatorio su una Roma baricentrica, oscillante tra ingombranti ruderi e sogni di una Roma post-unitaria.

Proprio da qui, già dal 1964 un giovane Giorgio Muratore scrutava con sguardo attento le ultime imprese architettoniche della capitale nella fase conclusiva del *boom* economico. Un'opera lo colpì particolarmente: l'edificio di via Po progettato da Eugenio Montuori.

Nella stessa estate decise di iscriversi ad Architettura. Il primo giorno di università fu caratterizzato dalla prima lezione in aula magna di Bruno Zevi che lo segnò per tutta la vita. Il rapporto tra i due culminò con la tesi di laurea, poi si interruppe, forse proprio per gli insegnamenti di Zevi stesso, ovvero "credere nel proprio lavoro, nel proprio mestiere, nel proprio specifico (...) essere scomodi, andare controcorrente, dire sostanzialmente quello che si pensava, a tutti i costi, anche a costo di scontrarsi magari con gli amici, magari con gli stessi maestri"¹.

SUSPENDED BETWEEN TWO SOULS

If we walk in the *Porta Pia* area, outside the Aurelian walls, we find the *Rinascente* building by Franco Albini, then the curvilinear building by Cesare Pascoletti, an educational building by Oriolo Frezzotti, and finally *Via Tevere 20*. If we look up, amid the sparrows flying in the sky, we may glimpse the bow window of an apartment in an elegant building of the 1920s. The apartment is the seat of *Centro Studi Giorgio Muratore*, a vantage point from which to see a city fluctuating between hulking ruins and post-unification dreams.

It is from here that, in 1964, the young architect Giorgio Muratore carefully watched the latest architectural ventures during the final stage of Rome's economic boom.

He was particularly impressed by a building at *Via Po* designed by Eugenio Montuori.

That summer, Muratore decided to attend the school of architecture. The first lecture at the university, held by Bruno Zevi, left an indelible impression on him for the rest of his life. The relationship between the two, culminating into Muratore's graduation thesis, subsequently broke up, owing perhaps to the teachings of Zevi, i.e. *believe in your work, in your job, in your specificities (...), be disturbing, swim against the tide, say everything that you think, even at the cost of disputes with your own friends or even teachers*¹.

→ - A

**Interno dello studio di Giorgio Muratore,
oggi sede del Centro Studi**

Ph Flavia Rossi



Arrivando idealmente all'interno di questo bovindo si rimane subito colpiti da un'opera che irradia la sua esclusiva artisticità nella sala principale dello studio: *Il Proun atterra sopra il naviglio*², serigrafia di Dario Passi e immagine del progetto di concorso a inviti per la Triennale di Milano del 1995, firmato proprio da Muratore, Passi e altri. Ciò svela immediatamente la sua figura di "progettista sotterraneo"³, celata ai più che lo conoscevano sotto la più celebre, quanto stretta, veste di storico e critico. L'opera, insieme ad altre importanti "visioni architettoniche" di cui è coautore, è fondamentale per capire il suo colto quanto sofisticato pensiero.

Ancora nella sala del bovindo, dove il profumo delle recenti pubblicazioni si meschia all'odore delle carte polverose dei documenti d'archivio, emerge un'altra passione di Muratore: l'editoria. Essa riflette il suo carattere temerario, attratto dal passato più nascosto e dimenticato e al contempo dall'innovazione più recente, sintetizzando temi di assoluto interesse culturale con accorgimenti squisitamente grafici, quasi riassumibili in termini di *stile*.

Le collaborazioni giovanili con Portoghesi, Maldonado, in realtà come "Controspazio", *La Clear*, "Casabella", lasciano già intravedere le sue interessanti qualità di saggista e ricercatore. Ma a queste prime esperienze faranno seguito altri progetti editoriali più autonomi, quasi carbonari, molto spesso legati a una serie di battaglie che Muratore compiva costantemente in difesa dei *monumenti moderni* non solo di Roma, ma dell'Italia intera, battendosi contro discutibili restauri o barbariche demolizioni, non criticando superficialmente ma smascherando ambiguità e ipocrisie, ritagliandosi così uno spazio indipendente al di fuori delle varie riviste settoriali e dei quotidiani principali, estraneo al pensiero tradizionale e conformista, andando regolarmente controcorrente.

Percorrendo un immersivo corridoio segnato da una parete densa di volumi riguardanti l'architettura moderna mondiale, si giunge in quello che fu lo studio di Muratore, e ci si rende conto di essere sempre più avvolti da un'atmosfera atemporale in cui si perde per un attimo il contatto col presente. Qui riemergono alcuni dei documenti più preziosi che hanno segnato la sua carriera, come tutti i suoi scritti da cui riaffiora una spiccata eterogeneità e una spesso complessa interdisciplinarietà, nonché una scrupolosa cronistoria della politica capitolina dagli anni '70 ad oggi.

La ricerca appassionata negli angoli più nascosti della storia, non solo dell'architettura ma anche delle arti applicate, contraddistinta sempre da curiosità e temerarietà, si affianca costantemente alla difficile arte della critica a cui appropria sempre con coraggio e velata ironia.

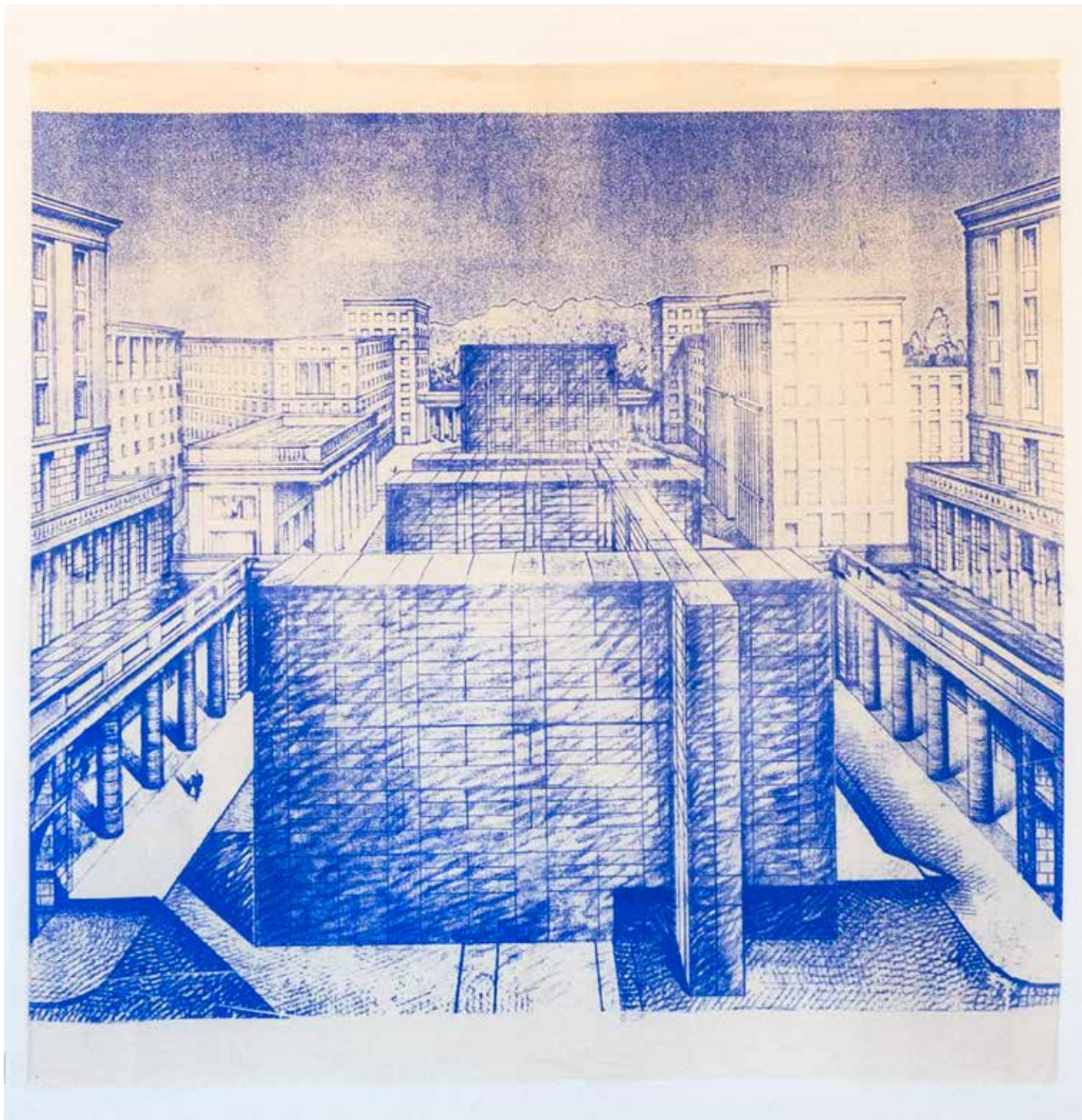
If we ideally look through this bow window and enter the main room of the apartment, we see a highly artistic work, *Il Proun atterra sopra al naviglio*², a silkscreen print by Dario Passi and an image of the project signed by Muratore, Passi, and others for a competition by invitation launched for the *Triennale di Milano* in 1995. This work immediately reveals Muratore's role of "hidden designer"³, in addition to his more famous but narrow role of historian and critic. This work and other major "architectural visions" that he took part in are crucial to understanding his erudite and sophisticated thinking.

The bow-window room, where the smell of recent publications blends with that of the dusty archival documents, reveals another passion of Muratore: publishing. This passion reflects his daring nature: attracted by the most hidden and forgotten past and, at the same time, by the latest innovations, he summarised themes of high cultural interest by using distinctively graphic features, which may be regarded as a style.

His early cooperation with Portoghesi, Maldonado, *Controspazio*, *La Clear*, and *Casabella* showed his particular skills as essayist and researcher. However, these early experiences would be followed by other more autonomous and almost clandestine publications, connected with his defence of *modern monuments* not only in Rome but also in the whole of Italy. He fought against questionable projects of restoration or barbarian demolition, not criticising them superficially, but exposing ambiguities and hypocrisies, thus acquiring an independent position with respect to various sector-specific magazines and mainstream daily papers, alien to traditional and conformist thinking, and regularly swimming against the tide.

Walking through an evocative corridor, full of books on the world's modern architecture, we reach what was Muratore's study, and we realise that we are increasingly surrounded by an atemporal atmosphere, where we may lose contact with the present. Here we find some of the most significant documents of his career, as well as his writings, which suggest a strong heterogeneity, an often-complex interdisciplinarity, and a meticulous chronicle of Capitoline policies from 1970 to date.

In him, the passionate search for the most hidden corners of history, not only of architecture but also of applied arts, and his curiosity and recklessness are constantly compounded by the difficult art of critique, which he always carried out with courage and with a subtle irony. Both his research and his critique ran in parallel, expressing the love for his job and for continuously



↑ - B

Dario Passi

Il Prono atterra sopra il naviglio

Ph di Flavia Rossi

Serigrafia esposta alla mostra Il Centro altrove. Periferie e nuove centralità nelle aree metropolitane, a cura di Antonio Monestiroli, Triennale di Milano, 12 settembre-31 ottobre 1995



↑ - C
Giorgio Muratore
Ph Clementina Barucci

Entrambe le istanze corrono parallelamente verso un'unica sintesi, quella dell'amore per il proprio mestiere e la continua volontà di condivisione del sapere. Anche l'insegnamento non è stato difatti mai fine a sé stesso, ma sempre volto a suscitare interesse e curiosità proprio negli studenti dai quali coglieva sempre l'occasione di imparare. Ne sono notevole testimonianza le centinaia di tesi di laurea gelosamente custodite, in cui il materiale parzialmente inedito e riscoperto riflette pienamente il suo *modus operandi*, non solo quello della ricerca negli ambiti più celati, ma anche il porsi diversamente rispetto ad argomenti già studiati o apparentemente scontati.

L'archivio e la biblioteca riverberano dunque fortemente il carattere di Giorgio Muratore. Il neonato Centro Studi⁴, massimo custode della sua eredità, vuole porsi in assoluta continuità con il suo operato, diffondendone il suo pensiero, sospeso tra due anime, l'esatta sintesi tra un intellettuale dell'architettura italiana e un "revisionista spericolato".

sharing his knowledge. Even his teaching activity was never an end in itself, but always aimed at arousing interest and curiosity among his students, from whom he always had something to learn. Witness the thousands of graduation theses that he jealously kept and whose unpublished and rediscovered material fully reflects his *modus operandi*: searching the most impenetrable realms of knowledge and taking a different stand on topics previously studied or apparently taken for granted.

Hence, his archive and library reverberate Giorgio Muratore's personality. The newborn *Centro Studi*⁴, the custodian of his legacy, intends to carry on his work, disseminating his thinking, suspended between two souls, the exact synthesis of an intellectual of Italian architecture and of a "reckless revisionist".

1- Cfr. Giorgio Muratore in: *Bruno Zevi: Lo spazio architettonico dall'antico al contemporaneo*, Mostra-Convegno presso la Facoltà di Architettura, 2001.

2- Dario Passi, *Il Proun atterra sopra il naviglio*, serigrafia esposta alla mostra *Il Centro altrove. Periferie e nuove centralità nelle aree metropolitane*, A. Monestiroli (a cura di), Triennale di Milano, 12 settembre-31 ottobre 1995, nell'ambito della proposta per la direttrice sud-ovest Corsico del gruppo: Gianni Accasto, Clementina Barucci, Massimo Fortis, Mario Lupano, Giorgio Muratore, Renato Nicolini, Dario Passi.

L'immagine è stata scelta come copertina del recente libro *Elogio della cornice. Giorgio Muratore un intellettuale dell'architettura italiana* raccolta degli atti della giornata di studio tenutasi nell'aula magna della Facoltà di Architettura di Roma, dedicata alla figura di Giorgio Muratore.

3- Cfr. Franz Prati, *Il disegno di Giorgio Muratore*, in: C. Barucci, O. Muratore, S. Muratore (a cura di), *Elogio della Cornice, Giorgio Muratore, un intellettuale dell'architettura italiana*, Campisano, Roma 2018.

4- Il Centro Studi Giorgio Muratore Osservatorio sull'architettura, struttura che era già stata ideata dallo stesso Muratore, è stato costituito ufficialmente nel gennaio del 2018 come associazione culturale senza fini di lucro. Ha sede in un appartamento di via Tevere 20 e accoglie la biblioteca e l'archivio di Muratore. Archivio che è stato oggetto di "Dichiarazione di interesse storico particolarmente importante" da parte della Soprintendenza archivistica del Lazio.

1- See Giorgio Muratore in: *Bruno Zevi: Lo spazio architettonico dall'antico al contemporaneo*, Mostra-Convegno presso la Facoltà di Architettura, 2001.

2- Dario Passi, *Il Proun atterra sopra il naviglio*, silkscreen print presented at the exhibition *Il Centro altrove. Periferie e nuove centralità nelle aree metropolitane*, A. Monestiroli (ed.), Triennale di Milano, 12 September-31 October 1995, as part of the proposal for *Direttrice sud-ovest Corsico* by Gianni Accasto, Clementina Barucci, Massimo Fortis, Mario Lupano, Giorgio Muratore, Renato Nicolini, and Dario Passi. The image has been selected as the cover of the recent book: *Elogio della cornice. Giorgio Muratore un intellettuale della cultura italiana*, proceedings of the study day devoted to Giorgio Muratore, auditorium of the School of Architecture of Rome.

3- See Franz Prati, *Il disegno di Giorgio Muratore*, in: C. Barucci, O. Muratore, and S. Muratore (eds.), *Elogio della Cornice, Giorgio Muratore, un intellettuale dell'architettura italiana*, Campisano, Rome 2018.

4- *Centro Studi Giorgio Muratore Osservatorio sull'architettura*, a centre that had already been conceived by Muratore, was formally established in January 2018 as non-profit-making cultural association. The Centre, located in an apartment at *Via Tevere 20*, hosts the library and archive of Muratore. The *Soprintendenza Archivistica* (Archival Superintendence) of Latium designated the archive as having a particularly important historical interest.

**Antonio Schiavo per / for
Centro Studi Giorgio Muratore /
Giorgio Muratore Study Centre**
Redazione rivista "Pantheon",
collaboratore Centro Studi Giorgio Muratore

Editorial staff of the magazine "Pantheon",
contributor to the Giorgio Muratore Study Centre

Francesca Zanella

TRACCE E CONNESSIONI

Cinquant'anni di raccolta e di studio
per un archivio

CSAC - Centro Studi e Archivio
della Comunicazione dell'Università di Parma



Il 23 Novembre 2017, nell'Aula Magna del Rettorato de La Sapienza Università di Roma, aprendo i festeggiamenti per gli 82 anni della città universitaria, è stato svelato il grande dipinto murale di Mario Sironi restaurato per questa occasione, mentre si inauguravano due mostre all'interno della città universitaria, una nella galleria del palazzo del Rettorato *La nuova città universitaria di Roma* e una presso il MLAC (Museo Laboratorio Arte Contemporanea) *Sironi svelato. Il restauro della Sapienza*. Lo CSAC ha contribuito a questa seconda esposizione con il prestito di alcuni degli studi preparatori di Mario Sironi per l'affresco *L'Italia fra le Arti e le Scienze*, che sono parte di un nucleo di più di 500 opere oggi custodito nell'abbazia di Valserena, attuale sede del centro, grazie alla generosa donazione da parte di Aglae e Andrea Sironi all'Università di Parma nel 1985.

Tali disegni e cartoni, insieme alle opere conservate dagli eredi di Sironi, ma anche a quelle presenti in altre importanti istituzioni come il Mart di Rovereto, sono state oggetto, a partire dagli anni Ottanta, di studi ed esposizioni attraverso i quali è stato possibile restituire una stagione controversa e cruciale come quella del Ventennio fascista.

Abbiamo assunto questo evento come punto di partenza per introdurre lo CSAC, perché le attività e le iniziative promosse per la celebrazione della fondazione della città universitaria di Roma sono state l'occasione per un ripensamento critico di un documento visivo come l'affresco *L'Italia fra le Arti e le Scienze* di Mario Sironi reso possibile non solo dalla perizia dei restauratori, ma anche dalla indagine storica attraverso gli archivi e le collezioni, e quindi anche grazie a CSAC dell'Università di Parma, il Centro che oggi conserva e valorizza un immenso archivio delle arti visive e del progetto, principalmente italiani, a partire dai primi decenni del Novecento. L'archivio, che oggi è ospitato nell'abbazia cistercense di Valserena, è infatti costituito da opere e fondi organizzati in 5 sezioni: Arte, Fotografia, Media, Progetto e Spettacolo. Possiamo ricordare alcuni numeri per far percepire l'entità di tale archivio: più di 1.700 dipinti, 300 sculture e 17.000 disegni di oltre 200 artisti; 7.000 bozzetti di manifesti e 2.000 manifesti cinematografici oltre ad archivi di grafici (circa 100.000 pezzi), più di 14.000 disegni di satira, fumetto e illustrazione; 2.500.000 disegni progettuali di architettura e design, 800 maquette, 2.000 oggetti, quindi 70.000 disegni di designer di moda italiani e un importante nucleo di abiti; una raccolta di fotografie composta da più di 2.500.000 di negativi su lastre, 2.200.000 negativi su pellicola, 1.700.000 stampe fotografiche, 150 apparecchi fotografici, infine 100 pellicole cinematografiche, 4.000 video-tape e una raccolta di attrezzature per grafica, tipografia, ottiche e strumenti audiovisivi dai primi del Novecento.

TRACES AND CONNECTIONS

Half a century of collections and studies for an archive

Inaugurating celebrations for the 82nd anniversary of this university city, on November 23rd 2017, in the Aula Magna del Rettorato of Rome's La Sapienza University, a large mural painted by Mario Sironi restored specifically for this occasion was revealed, while two exhibitions were being inaugurated inside the university campus, one in the gallery of the Rector's building entitled *Rome's new University City* and the other at the MLAC (Museum Workshop of Contemporary Art) *Sironi revealed. The restoration of La Sapienza*. The CSAC contributed to the second exhibition lending a number of Mario Sironi's preparatory studies for the fresco entitled *L'Italia fra le Arti e le Scienze*, part of a nucleus of over 500 works of art preserved in the Valserena Abbey, currently the centre's headquarters, thanks to a generous donation made by Aglae and Andrea Sironi to Parma University in 1985.

Ever since the 1980s, these designs and cartoons, as well as the works of art preserved by Sironi's heirs and those owned by other important institutions such as the Mart in Rovereto, have been the object of studies and exhibitions thanks to which it has been possible to learn about a controversial and crucial period such as that of the Fascist era.

We have chosen this event as the starting point to introduce the CSAC, because the activities and initiatives organised to celebrate the founding of Rome's university city provided an opportunity for a critical rethinking of visual documentation such as Mario Sironi's fresco entitled *Italy between Art and Science*, made possible not only by the expertise of restorers but also by historical analysis through archives and collections. This was possible also thanks to Parma University's CSAC, a centre that now preserves and promotes an immense archive of mainly Italian visual arts and projects dating back to the early decades of the 20th century. Now housed in the Cistercian abbey of Valserena, the archive contains works of art and collections organised in five sections: Art, Photography, the Media, Projects and Entertainment.

In order to allow an understanding of the size of these archives, here are a few figures. There are over 1,700 paintings, 300 sculptures and 17,000 drawings by over 200 artists; 7,000 sketches of posters and 2,000 film posters as well as the archives of graphic designers (about 100,000 pieces), more than 14,000 satirical drawings, cartoons and illustrations; 2,500,000 professional architectural and design plans, 800 maquettes, 2,000 objects and

← A
"1968 Un anno"
 Università di Parma, 2018-19
 Centro Studi e Archivio della Comunicazione
 Visione della spina centrale



↑ - B
"1968 Un anno"
Università di Parma, 2018-19
Centro Studi e Archivio della Comunicazione
Primo allestimento, sezione Storie di architettura

Tracce e Connessioni

Cinquant'anni di raccolta e di studio per un archivio
CSAC - Centro Studi e Archivio della Comunicazione
dell'Università di Parma

Traces and connections

Half a century of collections and studies for an archive

L'architettura è, quindi, parte di un insieme complesso che consente di ricondurre l'analisi della storia del progetto nel contesto più ampio delle forme espressive, della ricerca visiva e della storia della cultura.

All'interno di questo grande deposito possiamo rintracciare, quindi, innumerevoli testimonianze legate al contesto romano. Di Sironi non esiste solo il cartone preparatorio per *L'Italia fra le Arti e le Scienze* del 1935, ma vi sono anche altri studi per opere murali che sono parte integrante ed imprescindibile di quella ricerca di integrazione fra le arti propria degli anni Trenta: ad esempio è possibile documentare il contributo di Sironi per il Sacriario della Casa madre dei mutilati a Roma di Marcello Piacentini, con gli studi per l'affresco *Rex Imperator*, 1936-38. Di questa stagione potremmo inoltre ricordare gli studi di Marcello Nizzoli per la Mostra della Rivoluzione Fascista (1932-34), ed in particolare la sala O, ma anche gli studi di Gio Ponti per il palazzo dell'Acqua e della Luce per l'E42.

Questi progetti realizzati e non realizzati possono essere commentati anche grazie alla documentazione fotografica del grande fondo della agenzia Publifoto Roma grazie al quale, ad esempio, in occasione del primo allestimento del percorso espositivo nell'abbazia avevamo individuato alcune immagini di Mussolini picconatore all'interno del cantiere della nuova Roma fascista.

Esistono quindi fondi che sono strettamente connessi alla storia di Roma di studi professionali che qui hanno operato, e ci limitiamo a ricordare quello di Pierluigi Nervi la cui ricchezza è condivisa con il MAXXI.

Sottolineiamo, comunque, quanto sia importante che la documentazione di progetti su cui si è sviluppato il dibattito progettuale, come nel caso della sede della Rinascente di Franco Albini, oppure in occasione dei grandi concorsi come quello per gli Uffici della Camera dei Deputati documentato a Parma dagli elaborati di Giuseppe Samonà, sia considerata come parte di un sistema di documentazione di un contesto culturale esteso, in cui il lavoro di artisti come Giosetta Fioroni, oppure Mario Schifano si incontra, o si sviluppa parallelamente al progetto architettonico ed urbanistico, ma anche a quello per la scena o per il cinema, come nel caso dell'attività della Sartoria Farani.

È quindi importante ricordare la storia della definizione di un percorso di ricerca e raccolta delle testimonianze della cultura visiva e progettuale da parte di Arturo Carlo Quintavalle, ideatore del CSAC già a partire dal 1968 all'interno di un programma espositivo che ha il suo avvio nel '68 con la mostra dedicata a Concetto Pozzati, e che prosegue in modo serrato ampliando nel giro di pochi anni lo sguardo alla illustrazione, alla

70,000 drawings by Italian fashion designers and an important collection of clothes; a collection of photographs consisting of over 2,500,000 negatives on plates and 2,200,000 negatives on film, 1,700,000 photographs, 150 cameras. Finally, there are also 100 films, 4,000 videotapes and a collection of early 20th century equipment used for graphic design, printing as well as optics and audio-visual instruments.

Architecture is therefore part of a complex ensemble that allows one to set an analysis of the history of design within the broader context of expressive forms, visual research and the history of culture.

Within this great archive one can therefore trace innumerable elements linked to the Roman context. Not only is there Sironi's preparatory cartoon for his *Italy between Art and Science* dated 1935, but also other studies for murals that are integrally and inescapably part of the search for integration between the arts that characterised the 1930s. For example, it is possible to document Sironi's contribution to Marcello Piacentini's memorial monument at the headquarters of the Home for the Mutilated with studies for the fresco *Rex Imperator*, 1936-38. As to this period, one could also remember studies by Marcello Nizzoli for the Mostra della Rivoluzione Fascista (1932-34), and in particular the O Room, but also studies by Gio Ponti for the Palazzo dell'Acqua e della Luce for E42.

These completed and not completed projects can also be commented on thanks to photographic documentation in the large collection owned by the Publifoto Roma agency, thanks to which, for example, when preparing the first exhibition at the abbey, we identified a few images of Mussolini using a pickaxe inside the building site of a new Fascist Rome.

There are therefore collections that are strictly linked to Rome's history, those of the professional ateliers that worked there, and we restrict ourselves to only mentioning that of Pierluigi Nervi, the wealth of which is shared with the MAXXI.

We do, however, wish to emphasise how important it is that the documentation of projects around which the planning debate developed, as in the case concerning Franco Albini's *La Rinascente* or the great competitions such as the one for the building of the offices of the Chamber of Deputies documented in Parma by Giuseppe Samonà's designs, are considered as part of a documentation system of an extensive cultural context, one in which the work of artists such as Giosetta Fioroni, or Mario Schifano, merge, or how, parallel to architectural and town planning projects, there are also those for the theatre or the cinema, as in the case of work done by the Sartoria Farani.

grafica e alla fotografia, al sistema della comunicazione contemporanea intesa senza gerarchie.

Le esposizioni a partire da quel 1968 sono infatti dedicate ad artisti contemporanei (Mario Ceroli 1969, Joe Tilson 1974) insieme ai maestri della prima metà del Novecento (George Grosz 1971, Paul Klee 1972, Max Bill 1977); nel 1971 si inaugura la mostra dei manifesti provenienti dalla collezione del MoMA di New York (Parola/Immagine) e inizia una serie di rassegne fondamentali dedicate alla fotografia (New Photography USA 1971, Dorothea Lange 1972, Farm Security Administration 1975), grazie alle quali il CSAC diviene il punto di riferimento anche della nuova generazione di fotografi italiani (Antonio Migliori 1977, Schifano fotografo 1978, Luigi Ghirri 1979).

Ma sono importanti anche le mostre dedicate al sistema della comunicazione contemporanea come *La Tigre di carta* (1970) e *la Bella addormentata* (1972), le mostre monografiche dedicate ad Alfredo Chiappori e a Pericoli-Pirella nel 1978. Tutto questo sino al 1979, anno in cui il Centro Studi e Archivio della Comunicazione dedica a Bruno Munari una esposizione all'interno delle Scuderie della Pilotta. È la 45° mostra organizzata dal centro ed è la prima monografica su un autore che non è un artista e non è un fotografo, ma un progettista e artista visivo a 360 gradi, il cui archivio è parte del nucleo iniziale del Dipartimento del Progetto, una nuova sezione creata dal centro che viene inaugurata in questo stesso anno e a cui nel 1980 viene dedicato un importante convegno sul disegno di architettura.

Per questo centro, che si contraddistingue in ambito italiano – e anche internazionale – per la capacità di rappresentare in modo trasversale la cultura artistica italiana del XX secolo, quel 1979 costituisce quindi un punto di svolta fondamentale grazie all'acquisizione degli archivi dei Fratelli Castiglioni, di Alberto Rosselli, di Roberto Sambonet, Ettore Sottsass e di Enzo Mari (donato a partire dal 1977), insieme appunto a quello di Bruno Munari.

Da questo momento si inizia infatti ad orientare lo sguardo verso la cultura del progetto, che sia grafico, di disegno industriale, oppure di architettura, e ci si interroga sulle modalità di documentazione del processo ideativo condotto attraverso i differenti media: dallo schizzo al disegno, al disegno tecnico ed esecutivo, al modello, al prototipo, alla documentazione dei rapporti tra progettista e cliente. Allargare il campo di indagine alla sfera del progetto vuol dire proporre la costituzione di un archivio che non sia più solo una collezione di opere, ma che garantisca la conservazione della cultura della creazione di immagini e oggetti, superando gerarchie di valore e proponendo una analisi di tipo antropologico.

It is therefore important to remember the history of how a research plan and the gathering of testimonies of visual and design culture was defined by Arturo Carlo Quintavalle, creator of the CSAC already in 1968 within the context of an exhibition programme that began in 1968 with an exhibition dedicated to Concetto Pozzati, and that continued intensively broadening its perspective over just a few years to include illustration, graphic design and photography, to the contemporary communications system understood as being without hierarchies.

Exhibitions after those of 1968 were in fact dedicated to contemporary artists (Mario Ceroli 1969, Joe Tilson 1974) as well as masters of the first half of the 20th century (George Grosz 1971, Paul Klee 1972, Max Bill 1977).

In 1971 an exhibition of posters from the MoMA collection in New York was inaugurated (*Words/Images*) and marked the beginning of a series of fundamental reviews dedicated to photography (New Photography USA 1971, Dorothea Lange 1972, Farm Security Administration 1975), thanks to which the CSAC also became the reference point for a new generation of Italian photographers (Antonio Migliori 1977, Schifano photographer 1978, Luigi Ghirri 1979).

However, exhibitions dedicated to the contemporary communications system such as *La Tigre di carta* (1970) and *Bella addormentata* (1972) were also important, as were single-subject exhibitions dedicated to Alfredo Chiappori and Pericoli-Pirella in 1978. All this lasted until 1979, the year in which the CSAC dedicated an exhibition to Bruno Munari hosted inside the Scuderie della Pilotta. This was the 45th exhibition organised by the Centre and the first one-man exhibition of the work of an author who was neither an artist nor a photographer, but an architect and a visual artist at 360 degrees, whose archives are part of the Project Department's initial nucleus, a new section created by the Centre that was inaugurated that same year and to which a very important conference on architectural design was devoted in 1980.

For this Centre – famous at both a national and international level for its ability to transversally portray Italian 20th century artistic culture – 1979 marked a fundamental turning point thanks to the acquisition of the archives of the Castiglioni brothers, Alberto Rosselli, Roberto Sambonet, Ettore Sottsass and Enzo Mari (donated as of 1977) as well as those of Bruno Munari.

From then on attention would in fact be focused on a project's culture, be it graphic design, industrial design or architecture, also questioning the ways in which the creative process was documented using different media, ranging from sketches to drawings

Tracce e Connessioni

Cinquant'anni di raccolta e di studio per un archivio
CSAC - Centro Studi e Archivio della Comunicazione
dell'Università di Parma

Traces and connections

Half a century of collections and studies for an archive

L'archivio che nel tempo è stato creato non è infatti l'esito di *azioni di deposito e di versamento* come negli archivi che conservano la documentazione delle attività di istituzioni secondo la tradizione occidentale, ma è un patrimonio che è il frutto di un processo di indagine sulla contemporaneità, ed è l'esito di due prospettive, quella degli storici dell'arte e quella degli artisti e designer. L'interazione tra queste due *volontà* oggi, a cinquant'anni dall'origine del centro, costituisce un campo di indagine importante anche per comprendere il significato e il ruolo di un tale patrimonio rispetto ad un contesto nazionale, ma anche internazionale.

Per questo oggi il Centro Studi e Archivio della Comunicazione affianca alla originaria attività di raccolta, di studio e di realizzazione di esposizioni temporanee, quella della restituzione e rappresentazione della natura di tale archivio. La creazione di uno spazio di esposizione permanente nel 2015 all'interno dell'abbazia di Valserena, attuale sede del centro dal 2007, costantemente aggiornato con continue rotazioni dei materiali, è infatti una ulteriore attività messa in campo con l'obiettivo di aprirsi ad un pubblico più ampio. Rappresentare la natura dell'archivio vuol dire anche interrogarsi sulle modalità di indagine sulla contemporaneità e sulla lezione del passato. Tutto ciò è potenziato dal dialogo con altre istituzioni culturali che *attingendo* all'archivio per progetti espositivi destinati ad altri contesti, suggeriscono riletture del patrimonio di immagini e pensieri conservati dall'Università di Parma.

to technical and executive design, to the model, the prototype, the documentation of relations between the designer and the client. Broadening the field of investigation to the project's sphere meant proposing the creation of archives that are no longer a collection of works of art, but that guarantee the preservation of the culture underlying the creation of images and objects, overcoming hierarchies of values and proposing an analysis of an anthropological kind.

This archive, which was created over time, is not in fact the result of *depositing and handing over* as happens in archives that preserve the documentation of institutional activities according to the Western tradition, but is a legacy that is the result of a process involving the investigation of contemporaneity, and the outcome of two perspectives, that of art historians and that of artists and designers. Nowadays, fifty years since the centre was established, the interaction of these two *intentions* also creates an important field of investigation for understanding the meaning and the role played by such a legacy in relation to a national as well as an international context.

It is for this reason that nowadays the Centro Studi e Archivio della Comunicazione has added to its original activities of collecting, studying and organising temporary exhibitions also that of the restitution and the portrayal of the nature of these archives. The creation in 2015 of a permanent exhibition area inside the Valserena abbey, the centre's headquarters since 2007, constantly updated thanks to a continuous rotation of material, is in fact an additional activity undertaken with the objective of opening up to a broader public. Portraying the nature of the archives also means questioning the manner in which contemporaneity is investigated and lessons learnt from the past. All this is enhanced by a dialogue with other cultural institutions that *draw on* this archive for exhibitions destined to other contexts suggesting a re-interpretation of the heritage of images and ideas preserved by Parma University.

Francesca Zanella

Presidente CSAC - Centro Studi e Archivio
della Comunicazione dell'Università di Parma

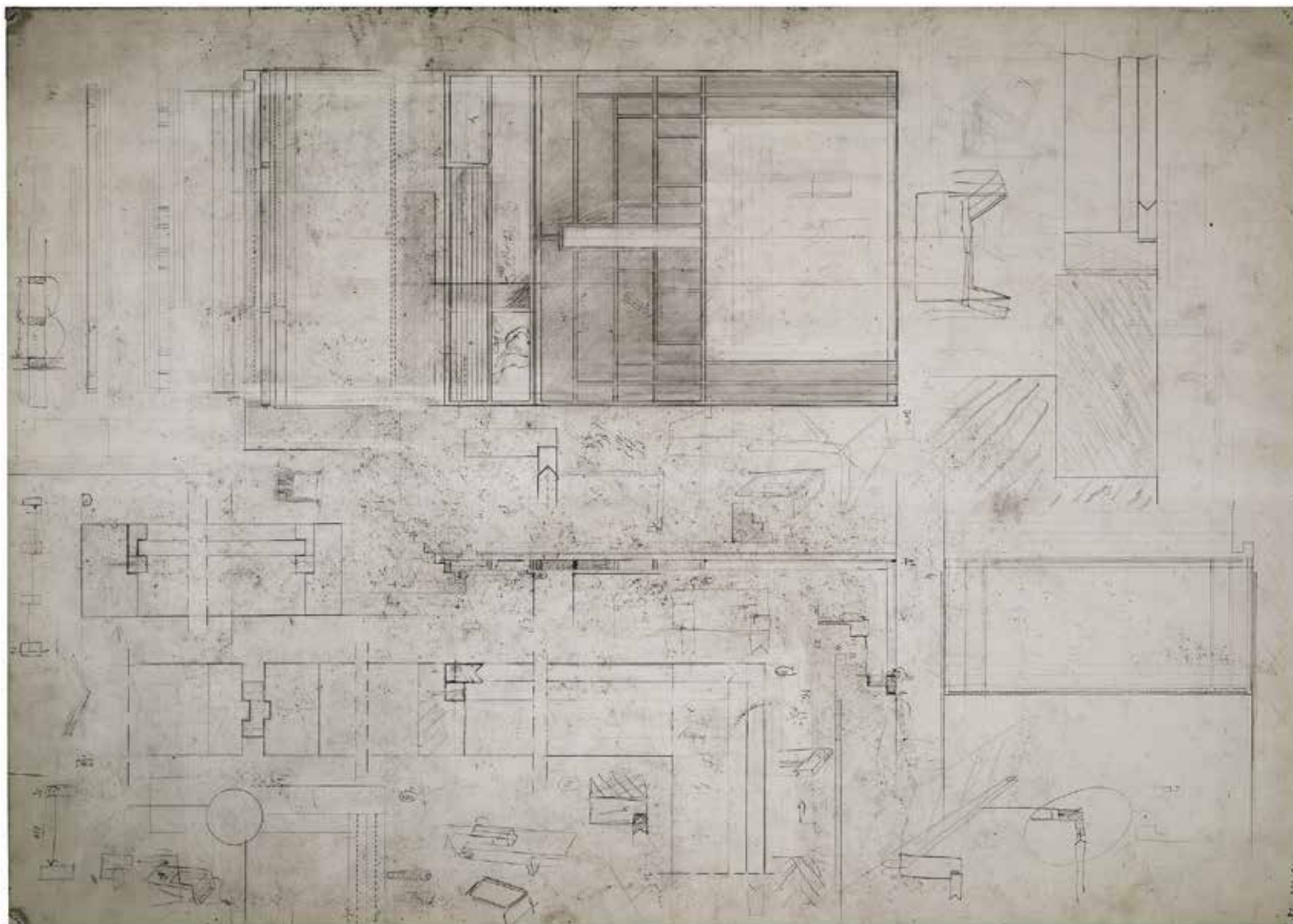
CSAC President - Centro Studi e Archivio
della Comunicazione, Parma University

Intervista di / Interview by AR MAGAZINE

ROSALIA VITTORINI

Le ricerche per la valorizzazione del Novecento

DOCOMOMO / DOcumentation and COnservation of MOdern MOvement



AR MAGAZINE - Da anni approfondisci lo studio dell'architettura italiana del Novecento, dal punto di vista della storia delle tecniche, in particolare nel periodo tra le due guerre e nella ricostruzione, con focus su edifici e progettisti di qualità. Sei stata tra i fondatori e presidente dal 2007 al 2014 di DOCOMOMO Italia. Quale è il metodo di ricerca che usi?

Rosalia Vittorini - Nello studio delle opere di architettura l'analisi della documentazione di archivio è fondamentale. In particolare per l'analisi dell'evoluzione delle tecniche costruttive del Novecento. Gli archivi, sia pubblici che privati, conservano materiali di natura diversa, dai documenti ai disegni, alle fotografie, ai modelli, fino, a volte, a filmati e testimonianze che raccontano la vita dell'edificio dall'idea iniziale alla costruzione; e fino a materiali che documentano le trasformazioni successive. Nelle mie ricerche utilizzo questo materiale, a volte di eccezionale qualità, non solo per ricostruire le fasi progettuali e realizzative secondo la voce dell'archivio, in cui si sommano le intenzioni dell'autore e le richieste della committenza, ma anche per elaborare nuovi disegni che incrociano le informazioni ricavate dall'esame della documentazione, con il rilievo dell'edificio costruito. Questo passaggio consente di capire meglio l'organismo architettonico, individuarne i punti di forza che spesso si disvelano studiando la soluzione statico-costruttiva. Consente inoltre di rappresentare sinteticamente le apparecchiature costruttive e i materiali utilizzati con estremo dettaglio e di contribuire, quindi, ad avere informazioni dirette e utili sull'applicazione dei materiali che spesso, per esempio nelle opere del secondo dopoguerra, sono ormai fuori produzione.

Questa nuova procedura per l'analisi dell'architettura del Novecento è stata avviata da Sergio Poretti con il lavoro sui palazzi postali di Roma, lavoro nell'ambito del quale mi sono occupata della ricerca archivistica. Ricordo ancora perfettamente il giorno in cui, con un impiegato del Ministero dei Trasporti sono scesa ai piani interrati della Stazione Termini dove era conservato, praticamente integro, l'archivio del Ministero delle Comunicazioni dove abbiamo trovato i progetti di Libera, Ridolfi e Samonà. Da allora, era la fine degli anni Ottanta, presso il Dipartimento di Ingegneria Civile e Ingegneria Informatica, Poretti ha attivato un gruppo di lavoro che ha affrontato in innumerevoli ricerche e consulenze temi e opere del Novecento italiano, dalle opere iconiche come Tomba Brion, Casa del Fascio di Como fino ai quartieri Ina Casa.

ARM - Non può essere il professionista-progettista, che ha tempi decisamente più stretti, a condurre una ricerca, uno scavo archivistico tanto ampio e impegnativo, che in più necessita di conoscenze molto specifiche e varie. Come si organizza in pratica un lavoro simile?

RV - Con questo procedimento l'archivio diventa parte attiva nel processo che porta poi al progetto di intervento, che si tratti di restauro filologico, o recupero, o rifunzionalizzazione. Consideriamo che le opere del Novecento sono edifici in uso che spesso devono essere adeguati a nuove norme o edifici che hanno perso la loro funzione e devono essere riutilizzati. È una ricerca che può essere definita operativa perché può avere delle ricadute dirette sulle scelte progettuali successive ed è

AR MAGAZINE - For years you have been studying the twentieth-century Italian architecture in depth, from the point of view of the history of techniques, especially in the period between the two World Wars and during the reconstruction, with a focus on quality buildings and designers. You were one of the founders and president of DOCOMOMO Italy from 2007 to 2014. What is your research method?

Rosalia Vittorini - The analysis of archival documentation is fundamental to study architectural works. This is particularly true when analyzing the evolution of construction techniques in the twentieth century. The archives, both public and private, store materials of diverse nature, from documents to drawings, photographs, models, up to, sometimes, films and testimonies recounting the life of a building from the initial idea to its construction, including materials that document its subsequent transformations. In my research, I use this material, sometimes of exceptional quality. This helps not only to reconstruct the design and construction phases according to the archive entry, where the intentions of the author and the requests of the client are combined, but also to develop new drawings that summarize the information obtained from a review of the documentation and the survey of the completed building. This approach allows a better understanding of an architectural work, identifying its strengths that are often revealed by studying the structural-static solution.

It also allows studying the construction equipment and materials used with a great deal of details. This helps, therefore, get direct and useful information on the application of materials. Some of them, for example those that were employed after the Second World War, are now out of production.

This new procedure for analyzing the twentieth-century architecture began with Sergio Poretti's work on the post office buildings in Rome, where I took care of the archival research. I still remember perfectly the day when, with an employee of the Ministry of Transport, I went down to the basement floors of Termini Station where the archive of the Ministry of Communications was preserved, virtually intact. Here, we found the projects of Libera, Ridolfi and Samonà. In the late eighties, at the Department of Civil Engineering and Computer Engineering, Poretti established a working group that has addressed, in countless research and consulting activities, themes and works of the Italian twentieth century, from iconic works such as Brion Tomb, Casa del Fascio of Como to the Ina Casa neighborhoods.

ARM - A professional-designer, who works on a tight schedule, cannot perform such a vast and demanding archival research and data drilling, which in addition requires very specific and varied knowledge. How do you organize a similar job in practice?

RV - With this procedure, the archive becomes an active part of the process that leads to the intervention project, be it a philological restoration, recovery or re-functionalization. Don't forget that the works of the twentieth century are buildings in use. More often than not,

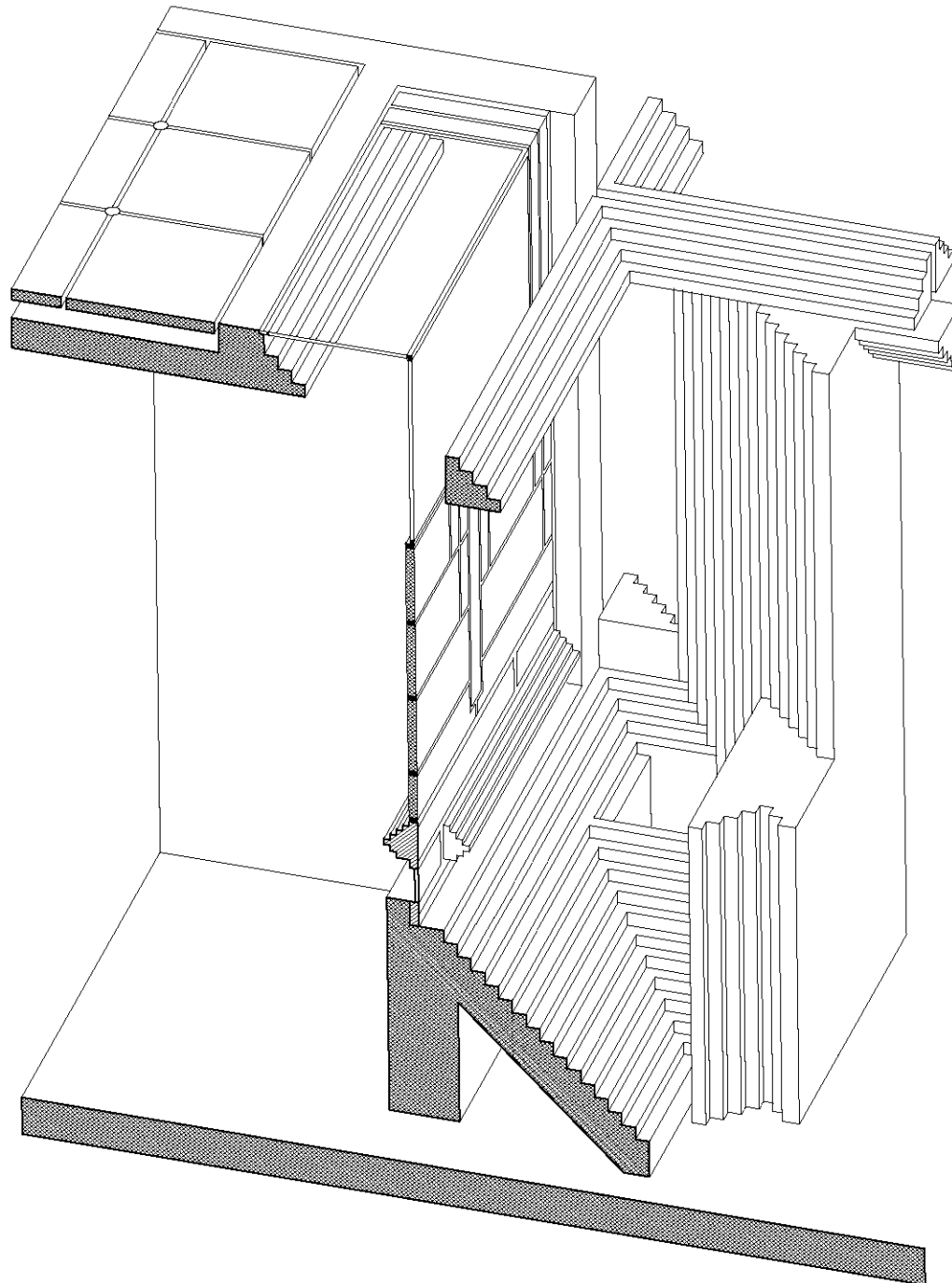
← - A

Carlo Scarpa
Tomba Brion

San Vito di Altivole, 1969-78

MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura

Studio per la sagrestia



↑ - B

Carlo Scarpa

Tomba Brion

San Vito di Altivole, 1969-78

Elaborazione di Alessandro De Laurentiis

Spaccato assonometrico della sagrestia

a servizio della professione, anzi in questo passaggio si può rafforzare e rinnovare il rapporto tra ricerca e professione. La ricerca sui palazzi postali, per esempio, ha avuto una ricaduta diretta sul progetto di rifunzionalizzazione dell'edificio redatto dai tecnici del Ministero e completato da una serie di elaborati grafici, voci di capitolato e prescrizioni inseriti nel progetto. Gli esiti di questo lavoro, comprese le tavole di progetto, sono stati pubblicati nel libro di Sergio Poretti, *Il restauro delle Poste di Libera*.

Attualmente sto lavorando sugli archivi che conservano la documentazione relativa allo Stadio Flaminio. Partecipo infatti al gruppo di ricerca che sta elaborando il Piano di conservazione per il riuso del complesso sportivo grazie a un finanziamento della Getty Foundation nell'ambito del progetto *Keeping it modern Architectural Conservation Grants 2017* della Getty Foundation di Los Angeles. Il programma di ricerca premiato è stato avanzato dal Dipartimento di Ingegneria Strutturale e Geotecnica di Sapienza Università di Roma, Pier Luigi Nervi Project Association e DOCOMOMO Italia in accordo con il Comune di Roma. Siamo naturalmente partiti dalla ricerca negli archivi – del CSAC, del CONI, del Comune, del MAXXI –, un lavoro laboriosissimo per la mole dei materiali. Ma la sfida è nell'approccio interdisciplinare – innovativo anche nel quadro degli studi finanziati negli anni dalla Getty – che abbiamo proposto e che ha attivato un confronto molto interessante e inedito tra i diversi *sguardi* sui materiali d'archivio da parte di studiosi che fanno capo a discipline diverse, dalle strutture alla composizione, alla tecnologia, alla conservazione.

ARM - C'è differenza tra questo lavoro di scavo e di incrocio di dati e le più conosciute *mappature* in genere usate dai restauratori?

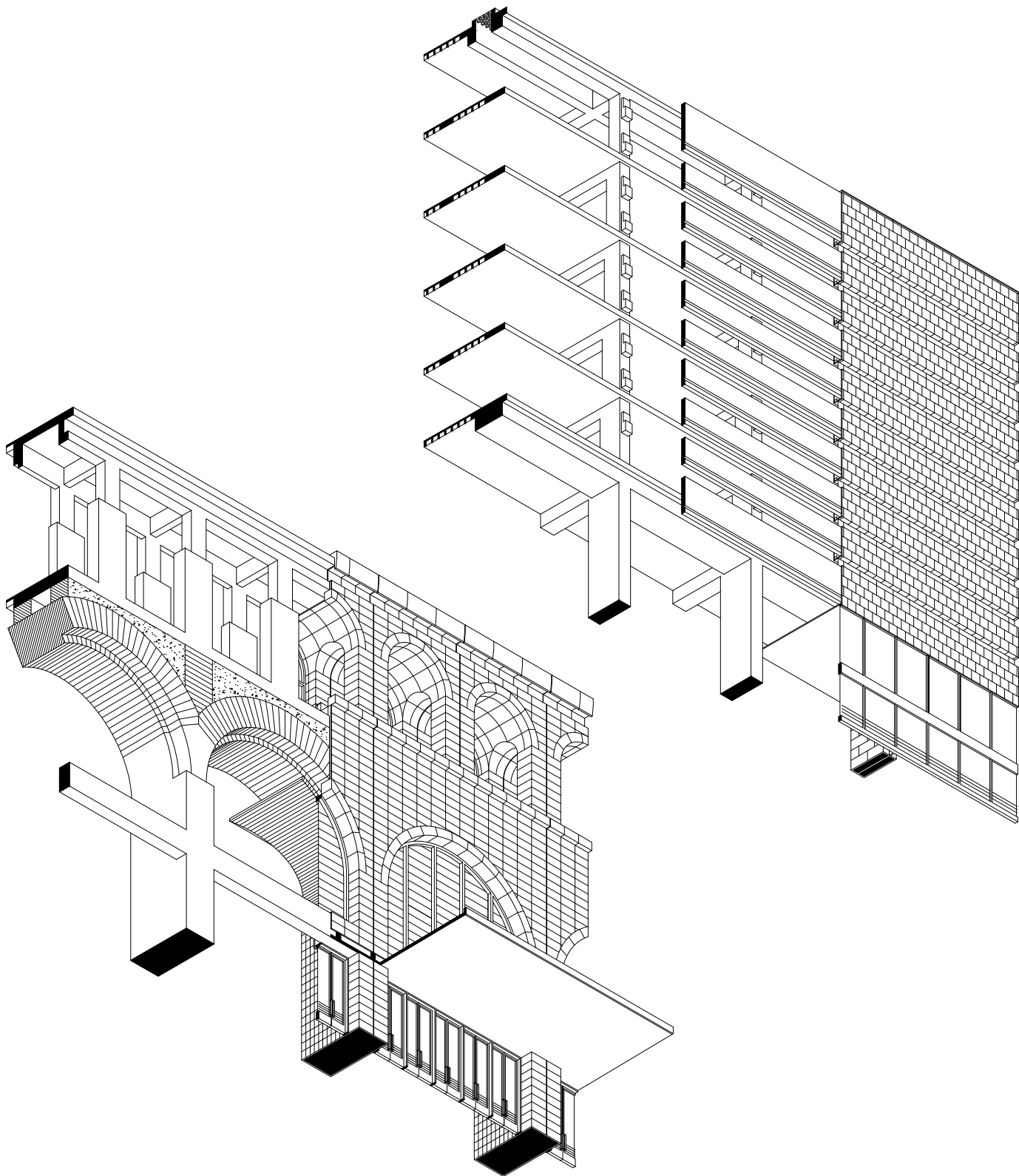
RV - È chiaro che il restauro del moderno si inquadra nel più ampio campo del restauro dell'architettura. Ma il lavoro di rilievo, confronto, ridisegno ed elaborazione di nuovi disegni che indagano la situazione costruita consente di individuare, come dicevo prima, quelle parti e quegli elementi che emergono come distintivi dell'opera su cui va indirizzata l'attenzione del progettista. Questa operazione di *ricognoscimento* è frutto di una indagine complessa in cui entrano fattori diversi, compresa la valutazione delle modifiche avvenute nel corso del tempo. Va fatto quindi caso per caso. È su queste parti che si approfondiscono i dettagli costruttivi con lo scopo di trovare le soluzioni più opportune in caso di ripristino e riprogettazione. A tutti è nota l'importanza del dettaglio per queste architetture. Questo tipo di lavoro, ricerca all'interno dell'organismo edilizio le soluzioni per il nuovo progetto. Si tratta in pratica di *ascoltare* l'opera che potrebbe già indicare il modo di intervenire. Questa conoscenza approfondita consente di elaborare delle linee guida con suggerimenti e/o prescrizioni che valorizzeranno l'opera. Il lavoro di ricerca consente, a volte, di individuare soprattutto i punti *deboli* della costruzione, quei punti in cui sono state impiegate

they have to comply with new standards or they have lost their original function and must be reused differently. This research is indeed operational, because it may have direct repercussions on subsequent design choices and is at the service of the profession. In this way, the relationship between research and the profession can be strengthened and renewed. The research on postal buildings, for example, had a direct impact on the re-functionalization project, drawn up by the technicians of the Ministry and completed by a series of graphic works, specifications and prescriptions. The results of this work, including the project tables, have been published in Sergio Poretti's book *Il restauro delle Poste di Libera*.

I am currently working on the archives that keep the documentation relating to the Flaminio Stadium. I am a member of the research group that is drawing up the Conservation Plan for the reuse of the sports complex thanks to a funding from the Getty Foundation as part of the Keeping it modern Architectural Conservation Grants 2017 project of the Getty Foundation in Los Angeles. The Department of Structural and Geotechnical Engineering of Sapienza University of Rome, Pier Luigi Nervi Project Association and DOCOMOMO Italy in agreement with the City of Rome put forward the award-winning research program. Naturally, we started from the archives – those stored at CSAC, CONI, Municipality, MAXXI. This was a very labor-intensive effort because of the volume of papers. But the challenge lies in the interdisciplinary approach – which is also innovative in the context of the studies funded over the years by Getty. We proposed this approach. It triggered a very interesting and unprecedented comparison between the different views on archive materials by scholars from different disciplines, from structures to composition, technology and conservation.

ARM - Is there a difference between this data mining and cross-referencing work and the well known maps generally used by restorers?

RV - Clearly, the restoration of modernity is part of the wider field of architectural restoration. But the survey, comparison, redesign and elaboration of new drawings that investigate the existing situation allow us to identify, as I said before, those parts and elements that emerge as distinctive features of the work on which the designer's attention must be focused. This exercise is the result of a complex investigation involving different factors, including the assessment of changes over time. It can only be done on a case-by-case basis. The construction details are examined with the aim of finding the most appropriate solutions in case of restoration and redesign. Everyone is aware of the importance of details in these architectures. It is about seeking solutions for the new project within the building body. In practice, it is about listening to the work that could already



↑ - C

Angiolo Mazzoni
Stazione Termini
Roma, 1939-43

Elaborazione di Rinaldo Capomolla

Spaccato assometrico sull'atrio-biglietteria dell'ala mazzoniana

↑ - D

Eugenio Montuori, Massimo Castellazzi e altri
Stazione Termini
Roma, 1948-50

Elaborazione di Rosalia Vittorini

Spaccato assometrico sul corpo degli uffici
del fabbricato viaggiatori

tecniche ancora sperimentali o materiali che si sono rivelati nel tempo come inadatti. Come, per esempio, nel caso delle Poste di Libera dove tra gli altri bisognava risolvere il tema del nuovo rivestimento del portico sostituito negli anni Settanta. Le lastre di grandi dimensioni erano infatti cadute a pochi mesi dall'inaugurazione. Rinvenuto tra le carte d'archivio un minuscolo schizzo di Libera che indicava più ipotesi di riduzione della dimensione delle lastre, è stato *naturale* riprogettare il rivestimento e la sua apparecchiatura secondo un sistema più affidabile.

ARM - Non si corre il rischio di *musealizzare* le opere – ad esempio un edificio di riconosciuto valore – e di bloccarne così la vita?

RV - Penso che la conoscenza puntuale dell'opera possa essere uno strumento per riconoscerne il valore. Valore che nel nostro paese è attribuito dal *vincolo*. Con tutte le criticità che questa modalità oggi presenta, messe ben in evidenza dal libro *Maledetti vincoli* di Ugo Carughi, attuale presidente di DOCOMOMO, il vincolo è l'unico strumento di protezione che abbiamo a disposizione. In occasione del lavoro sullo Stadio Flaminio, ritenendo fondamentale la questione della salvaguardia, abbiamo coinvolto anche la Soprintendenza sollecitando il riconoscimento del suo interesse culturale, ma ci siamo spinti oltre suggerendo un tipo di vincolo nuovo *a rete* per le opere di Nervi per le Olimpiadi del 1960. Va superata l'idea che il riconoscimento della qualità dell'opera coincida con la sua *musealizzazione*. Dovrebbe garantire, al contrario, interventi e trasformazioni coerenti.

ARM - Come pensi che si potrebbe ottenere una maggiore attenzione per gli archivi e magari riuscire a far diventare l'uso dell'archivio una prassi corrente ma non penalizzante per i professionisti?

RV - Facendo emergere il ruolo dell'archivio e degli archivisti. Spero sia stata superata la stagione in cui gli archivi sono stati improvvisamente considerati solo risorse da mettere *a reddito* con ogni mezzo. È chiaro a ogni ricercatore che l'archivio va maneggiato con la massima cura e solo da tecnici esperti in modo che conservi la propria identità e unitarietà. La ricerca è l'anello che lega archivio e progetto. I tempi della ricerca e quelli del progetto sono molto diversi. La ricerca per sua natura ha tempi incerti, a volte molto lunghi, può essere anche infruttuosa, ma è l'unico strumento che consente di cogliere connessioni e di ricostruire, attraverso molte microstorie, il quadro generale. Il progetto ha tempi brevi e certi. Tuttavia la connessione tra ricerca e progetto può garantire un intervento consapevole delle caratteristiche dell'opera e quindi indirizzato verso la loro valorizzazione. Devo dire che sempre più frequentemente nei bandi di progettazione viene richiesta un'attenzione specifica ai temi del restauro del moderno. Almeno per le opere esemplari non si può eludere questo passaggio e non ci si può accontentare, in fase di progetto, di una semplice relazione storica. Invece capita che, nonostante la disponibilità di studi approfonditi, questi vengano ignorati.

Non posso non pensare a come sono stati trattati due capolavori come la Casa delle Armi o la Casa della GIL di Luigi Moretti. La prima è da qualche anno un'architettura *double face*, sottoposta a interventi frammentari mentre i veri temi – dal consolidamento delle lastre di rivestimento, alla posizione della vetrata continua, dal ripristino della

indicare how to intervene. This in-depth knowledge allows the development of guidelines with suggestions and/or prescriptions that will enhance the work. Research work sometimes makes it possible to identify, above all, the construction weak points, where experimental techniques or materials have proved to be unsuitable over time. For instance, in the case of Libera's Post Office, among other things, the issue of the new covering of the portico replaced in the seventies had to be solved. The large slabs had in fact fallen off a few months after the inauguration. A tiny sketch of Libera was found among the archival papers. It was natural to redesign the cladding and its equipment according to a more reliable system, and there were several options to reduce the size of the slabs.

ARM - Isn't there a risk of making the works of art – for example, a building of acknowledged value – museum-like and thus blocking their life?

RV - I think that an accurate knowledge is a tool to recognize the value of any work. In our country, this value amounts to constraints. In spite of the criticalities that this method presents today, highlighted in the book *Maledetti vincoli* by Ugo Carughi, current president of DOCOMOMO, a constraint is the only means of protection on hand. On the occasion of the work on the Flaminio Stadium, where the safeguarding aspect was fundamental, we also involved the Superintendence, asking for an acknowledgement of the cultural interest of the Stadium; we went further, by suggesting a new type of net constraint for Nervi's works for the 1960 Olympics. The idea that the recognition of the quality of a work amounts to turn it into a museum should be overcome. On the contrary, it should guarantee coherent interventions and transformations.

ARM - How do you think archives can receive more attention and maybe become a current practice without causing problems to professionals?

RV - By bringing out the role of the archive and the archivists. I hope we have gone beyond the season in which archives were suddenly considered as profit-making resources. It is clear to every researcher that archives should be handled with the utmost care and only by experienced technicians so that they retain their identity and unity. Research is the link between an archive and a project. The timescale for research and for a project are very different. Research by its nature has uncertain times, sometimes very long, may be unsuccessful, but it is the only tool that allows to capture links and reconstruct, through many micro-stories, the overall picture. The project must stick to a short and certain timescale. However, the link between research and project can ensure a conscious intervention on the characteristics of a work to enhance it. I have to say that more and more frequently the calls for proposals require specific attention to the restoration of modern buildings. At least with exemplary works, this step cannot be avoided. We cannot be satisfied, during the design stage, with just a historical report. Yet, despite the availability of in-depth studies, these are ignored. I can't help but think of how two masterpieces such as Luigi Moretti's

spazialità interna ecc. – non vengono affrontati. La Casa mostra una faccia *ripulita* verso il Foro, mentre sui restanti lati impalcature rivestite di pietosi teli che, per nascondere le ferite non curate, ci fanno perdere la percezione dei volumi. Nel caso della Casa della GIL, parzialmente destinata a nuovo uso, ancora abbastanza incerto, si resta quantomeno perplessi a osservare il ‘restauro’ del paramento della torre o della vetrata d’angolo, in origine sorprendentemente senza montante, o la soluzione adottata per le palestre sovrapposte, per non parlare del sistema di illuminazione notturno che mortifica l’opera. Ecco, in casi come questi, in cui l’archivio Moretti potrebbe rappresentare una fonte eccezionale per orientare il progetto, risulta chiaro ciò che non bisogna fare. E soprattutto, questi casi dimostrano la necessità del progetto, di un progetto unitario.

ARM - Istituzioni quali DOCOMOMO possono avere un ruolo maggiore in questo processo di conoscenza e studio?

R V - Fin dalla sua costituzione nel 1998, il gruppo DOCOMOMO Italia coordinato da Sergio Poretti (informalmente il gruppo si era formato a seguito del convegno di DOCOMOMO International del 1992 a Dessau), ha indirizzato tutte le sue attività alla valorizzazione delle opere del Novecento attraverso ricerche e studi approfonditi che non potevano prescindere dagli archivi di architettura. DOCOMOMO è un’associazione onlus – con tutti i limiti che questo comporta – che ha svolto un’attività continuativa cercando relazioni e contatti con tutti coloro, singoli, enti o istituzioni che a vario titolo, come proprietari, gestori o conservatori, si occupano del patrimonio del Novecento, in particolare con AAA Italia, l’Associazione degli Archivi di Architettura. Lo ha fatto attraverso il semestrale “DOCOMOMO Italia” giornale, ma anche attraverso convegni o libri; per citare il più recente, “Time Frames” che apre uno sguardo ampio sul tema della salvaguardia e del vincolo a livello internazionale, curato da Ugo Carughi. Abbiamo sempre creduto nella necessità di incrementare le occasioni di scambio e di confronto a livello nazionale ma anche internazionale. Considerate che DOCOMOMO Italia, in quanto partner di DOCOMOMO International, partecipa ai convegni biennali (siamo, con il convegno di Tokyo nel 2020, alla sedicesima edizione!) in cui si confrontano modalità e prassi operative applicate nei vari paesi. A partire dalle opere esemplari come il Bauhaus di Dessau, la galleria d’arte moderna di Berlino, o le opere di Le Corbusier, per citarne qualcuna, si è ampliato in maniera esponenziale il panorama offerto in queste occasioni e l’attività, oltre alle opere, è stata ampliata a tecniche costruttive e materiali, a cominciare dal calcestruzzo armato a vista. In Italia bisognerebbe rendere più *attiva* la rete formata da, in ordine alfabetico, Archivi (che conservano), Ordini (che progettano), Soprintendenze (che vigilano), Università (che studiano). Non ho una ricetta, ma sicuramente quella della formazione permanente potrebbe essere un’occasione da non mancare, individuando

Casa delle Armi and Casa della GIL were treated. The first has been a double-faced architecture for some years now, undergoing fragmented interventions, while the real issues – from the consolidation of the cladding slabs, to the position of the continuous glazing, from the restoration of the internal space, etc. – were not addressed. The Casa shows a clean face towards the Forum, while on the remaining sides scaffolding covered with pitiful sheets hide the untreated wounds, making us lose the perception of volumes. In the case of Casa della GIL, partially destined to a new and still uncertain use, one is at least perplexed to observe the ‘restoration’ of the tower or corner window, originally and surprisingly without upright, or the solution adopted for the overlapping gyms, not to mention its mortifying night lighting system. Well, in cases like these, the Moretti archive can be an exceptional source to guide the project and avoid mistakes. Above all, these examples demonstrate the need for a project, a unitary project.

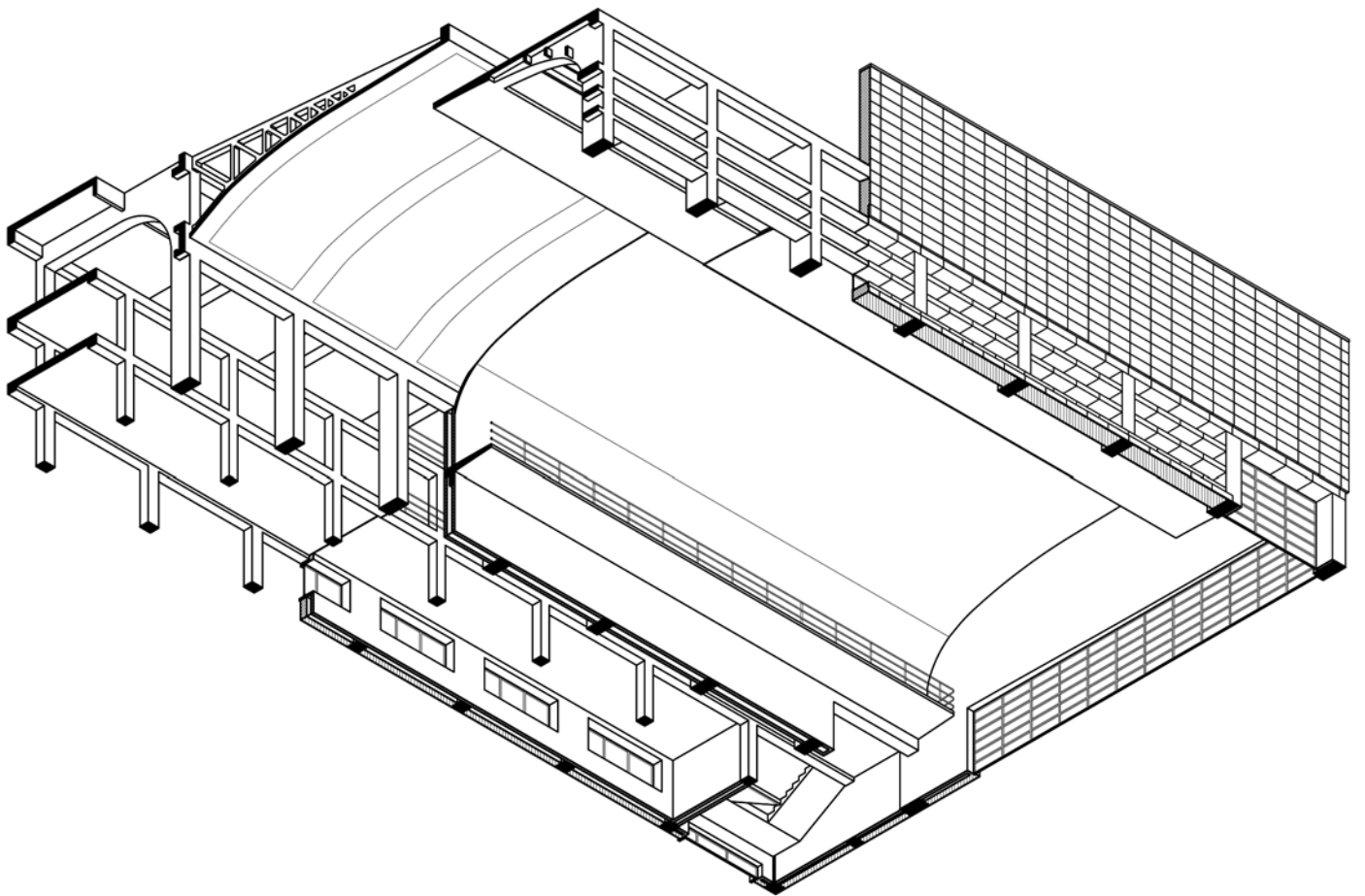
ARM - Can institutions such as DOCOMOMO play a greater role in this process of knowledge and study?

R V - Since its establishment in 1998, the DOCOMOMO Italia group coordinated by Sergio Poretti (the group was informally created following the DOCOMOMO International conference of 1992 in Dessau), has been focusing on the enhancement of twentieth century works through research and in-depth studies that could not ignore the archives of architecture. DOCOMOMO is a non-profit association – with all the limitations that this entails – which has continuously seeking relations and contacts with all those, individuals, bodies or institutions that in various capacities, such as owners, managers or conservators, deal with the heritage of the twentieth century, in particular with AAA, the Association of Archives of Architecture. It has done so through the “DOCOMOMO Italia” six-monthly magazine, but also through conferences or books; to cite the most recent, “Time Frames”, which broadly examines the theme of protection and constraint at the international level, edited by Ugo Carughi. We have always believed it is necessary to increase opportunities for exchange and debate both at national and international level. DOCOMOMO Italy, as a partner of DOCOMOMO International, participates in the biennial conferences (the 2020 Tokyo conference will be the sixteenth edition!) in which methods and practices applied in various countries are discussed and compared. Starting from exemplary works such as the Bauhaus in Dessau, the modern art gallery in Berlin, or Le Corbusier’s works, to name a few, the panorama offered on these occasions has expanded exponentially. In addition to the works proper, construction techniques and materials, beginning with bare reinforced concrete, are extensively debated. In Italy, it would be necessary to strengthen the network made up of, in alphabetical

Rosalia Vittorini

Le ricerche per la valorizzazione del Novecento
DOCOMOMO / Documentation and Conservation
of MODern MOvement

Research for the enhancement of the twentieth century

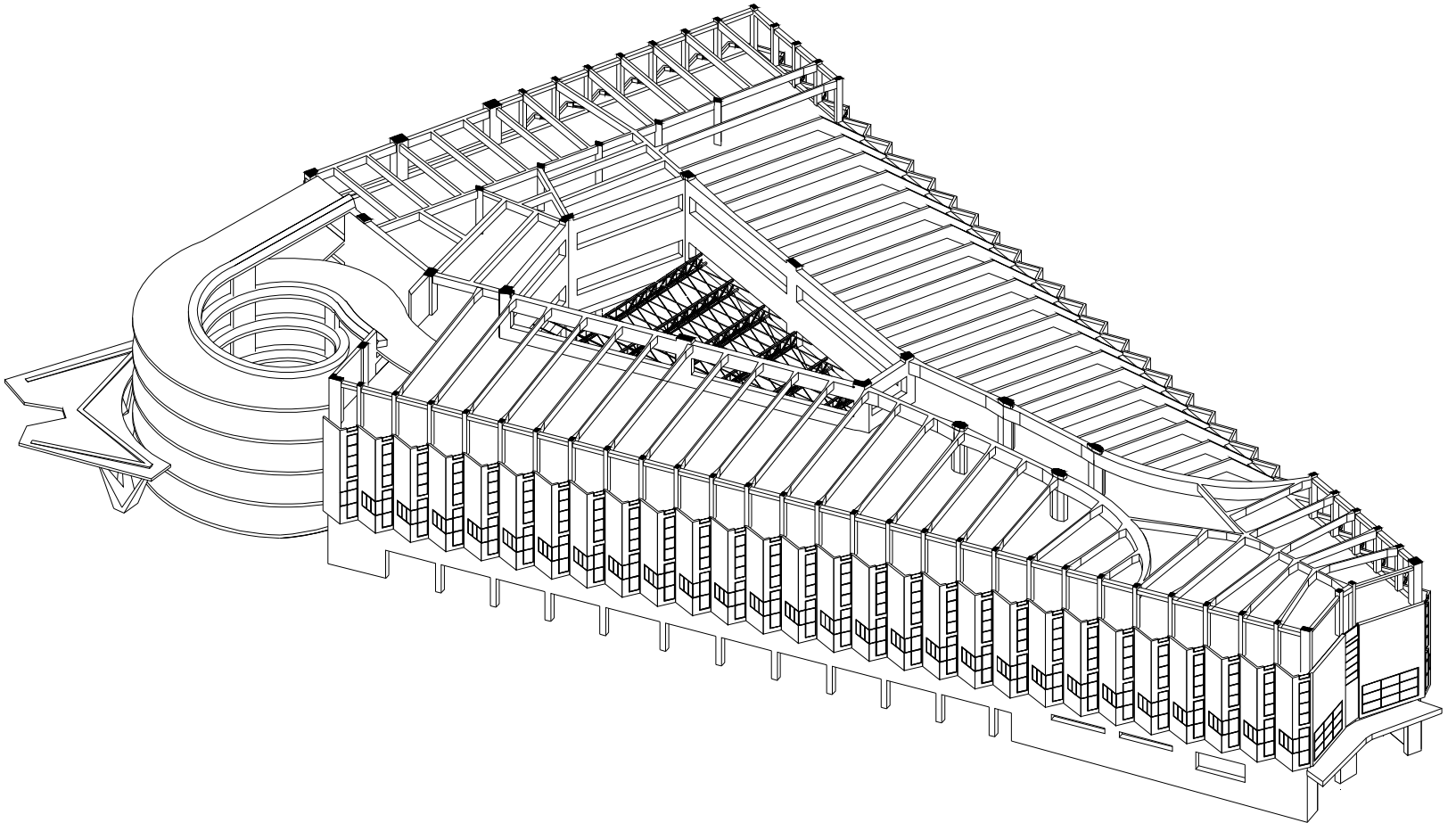


↑ - E

Luigi Moretti
Casa delle armi
Roma, 1933-36

Elaborazione di Alessandro De Laurentiis

Spaccato assometrico della palestra di scherma



↑ - F

Riccardo Morandi
Mercato Metronio
Roma, 1956

Elaborazione di Andrea Ciaffi

Spaccato assometrico della struttura

uno dei temi proprio nel restauro del moderno in modo da condividere prassi e modalità, e soprattutto mettere in comune e ampliare le conoscenze. DOCOMOMO ha cercato occasioni in questa direzione con diversi Ordini provinciali proponendo *moduli* formativi. Il prossimo a Napoli, nei prossimi mesi.

ARM - Un'ultima domanda inevitabile. Abbiamo ereditato un patrimonio straordinario, in buona parte consistente in edifici, parchi, giardini per non parlare di ponti, strade, ferrovie. In relazione alle tue esperienze all'estero, ti sembra che ce ne prendiamo cura come meriterebbe?

RV - Poiché il patrimonio del Novecento è molto variegato, in quantità e qualità, pone la necessità di processi altrettanto articolati per la sua conservazione e per la sua valorizzazione. Ma c'è un passaggio che non può essere eluso: il progetto di intervento deve essere un progetto unitario, non può essere la somma di interventi frammentari e casuali. Dall'osservatorio di DOCOMOMO possiamo rilevare che nel corso degli ultimi decenni l'attenzione si sta purtroppo riducendo nonostante iniziative importanti come il censimento delle architetture del secondo Novecento, condotto dalla Direzione Generale Arte e Architettura Contemporanea e Periferie del Ministero per i beni e le attività culturali. In altri paesi le opere recenti di interesse culturale sono segnalate e godono di un trattamento speciale. In Francia, per esempio, sugli edifici è applicata una piccola targa identitaria delle architetture del XX secolo perché è ritenuto importante l'informazione anche per tutti i cittadini che acquisiscono così consapevolezza. E si è molto lavorato su questi temi, sperimentando formule diverse anche a livello locale come l'iniziativa *Utopies réalisées* che promuove cinque siti del XX secolo della Regione di Lione. Per non parlare delle *Siedlungen* di Berlino, quartieri di edilizia popolare iscritti nel patrimonio UNESCO! In generale, all'estero per gli interventi su opere esemplari il progetto è affidato a gruppi di lavoro composti in cui trovano posto anche esperti e ricercatori. In Italia purtroppo, nonostante gli sforzi, ci siamo mossi forse troppo timidamente e non mettendo a rete le operazioni che pure si compiono. Penso, per esempio, ai restauri del Grattacielo Pirelli o della Chiesa di Baranzate in cui si sono sperimentate modalità e procedure che stentano a divenire prassi corrente. Forse manca una regia che possa raccordare le istanze di tutti gli attori che, a titolo diverso, lavorano sul patrimonio architettonico recente.

order, Archives (which preserve), Professional Associations (which design), Superintendencies (which supervise), Universities (which study). I do not have a recipe, but certainly continuing education is an opportunity not to be missed, with restoration of modernity as one of its themes. We could share practices and methods, and above all share and expand knowledge. DOCOMOMO has sought opportunities in this direction with several provincial associations by proposing training modules. The next one will take place in Naples in the upcoming months.

ARM - One last unavoidable question. We have inherited an extraordinary legacy, mostly consisting of buildings, parks, gardens, not to mention bridges, roads, railways. Do you think we're taking care of it the way it deserves, in the light of your experiences abroad?

RV - Since the heritage of the twentieth century is very varied, in terms of quantity and quality, it requires equally complex processes for its conservation and enhancement. But there is an absolute prerequisite: any intervention must be a unitary project, it cannot be the sum of fragmented and random measures. As far as DOCOMOMO is concerned, we see that over the last few decades attention has unfortunately been declining, despite important initiatives such as the census of architecture in the second half of the twentieth century, run by the Directorate General for Contemporary Art and Architecture and Suburbs of the Ministry of Cultural Heritage and Activities. In other countries, recent works of cultural interest are properly identified and enjoy special treatment. In France, for example, a small identity plaque identifies 20th century architecture and is applied onto buildings, because they believe that this type of information helps raising awareness among all citizens. They spent plenty of time and energy on these issues, experimenting with different formulas also at local level, like the *Utopies réalisées* that promotes five sites of the twentieth century in the Lyon Region. Not to mention the *Siedlungen* in Berlin, social housing districts listed as UNESCO World Heritage Sites! Usually, in foreign countries, composite work groups in which experts and researchers find a place conduct any intervention on exemplary works. In Italy, unfortunately, despite our efforts, we have perhaps moved too slowly and have not created a proper network. I am thinking, for example, of the restoration work at the Pirelli Skyscraper or the Church of Baranzate in which ways and procedures that can hardly turn into current practice have been tested. Perhaps there is a lack of coordination, without linking together the demands of all those who, in different ways, work on the recent architectural heritage.

Rosalia Vittorini

Professore Dipartimento Ingegneria dell'Impresa
"Mario Lucertini" Università di Tor Vergata -
Docomomo International e Docomomo Italia Onlus
Presidente Ugo Carughi

Professor, "Mario Lucertini" Department of
Enterprise Engineering, Tor Vergata University,
Docomomo International and Docomomo Italia Onlus
President Ugo Carughi

**Intervista di / Interview by Eride Terenzoni
per / for AR MAGAZINE**

Referente Archivi Ordine degli
Architetti P.P.C. di Roma e Provincia

Contact person, Archives of the Chamber
of Architects P.P.C. Rome and Province

Intervista di / interview by Giulia Mura

HERMAN HERTZBERGER

Lezioni di architettura dalla Romanina all'Auditorium

Classe 1932, Herman Hertzberger è ancora oggi considerato tra i principali teorici e architetti olandesi d'epoca moderna. Allievo del grande Aldo van Eyck (1918-1999) si laurea in Ingegneria e in Architettura nel 1958, presso la Technical University di Delft, aprendo nello stesso anno il proprio studio ad Amsterdam. Le sue prime esperienze professionali – un concorso per una Casa dello Studente (1959-66) ad Amsterdam e l'ampliamento della fabbrica LinMij (1964) – contengono già molti degli elementi che diverranno poi ricorrenti nella sua produzione futura: primo fra tutti la possibilità di modificare dinamicamente nel tempo la funzionalità dell'edificio.

Esponente di primo piano dello strutturalismo, HH svolge parallelamente alla professione un'importante attività didattica e teorica, non solo insegnando in numerose università del mondo (Amsterdam 1965-69, Delft 1970-99; Ginevra 1982-86 come *visiting* prima e professore poi, dal 1986 al 1993) ma dedicandosi anche ad un'intensa carriera di studio e scrittura. Dal 1959 al 1963, collabora con "Forum", importante rivista del movimento strutturalista, assieme ad Aldo van Eyck e Jaap Bakema (membri del Team 10). L'esperienza nel cosiddetto *Forumgroup* porta Hertzberger a realizzare opere che cercano di recuperare la *dimensione umana* degli edifici, contrastando l'anonimo sviluppo su scala urbana.

La sua proficua attività include progetti a tema educativo, ma anche masterplan, studi urbanistici e teatri, edifici per uffici, scuole, shopping center, complessi residenziali e parchi giochi. In particolare sono numerosi gli edifici scolastici realizzati durante la carriera, tra cui: la Scuola

Born in 1932, Herman Hertzberger is still considered one of the leading Dutch theorists and architects of the modern era. Pupil of the great Aldo van Eyck (1918-1999), he graduated in Engineering and Architecture in 1958, at the Technical University of Delft, opening his own studio in Amsterdam in the same year. His first professional experiences – a competition for a Student House (1959-66) in Amsterdam and the extension of the LinMij factory (1964) – already exhibited many elements that became recurrent in his production: first of all, the possibility of dynamically modifying the functionality of the building over time.

A leading figure in structuralism, HH carried out an important teaching and theoretical activity in parallel with his profession. He not only taught in numerous universities around the world (Amsterdam 1965-69, Delft 1970-99; Geneva 1982-86 first as visiting professor and then as professor, from 1986 to 1993) but also pursued an intense career of study and writing. From 1959 to 1963, he collaborated with "Forum", an important magazine of the structuralist movement, together with Aldo van Eyck and Jaap Bakema (members of Team 10). Hertzberger's experience in the so-called *Forumgroup* led him to create works that seek to recover the human dimension of buildings, countering a non-descript urban development.

His activity includes educational projects, but also masterplans, urban studies and theaters, office buildings, schools, shopping centers, residential complexes and playgrounds. In particular, many school buildings have been built during his career, like:

→ - A

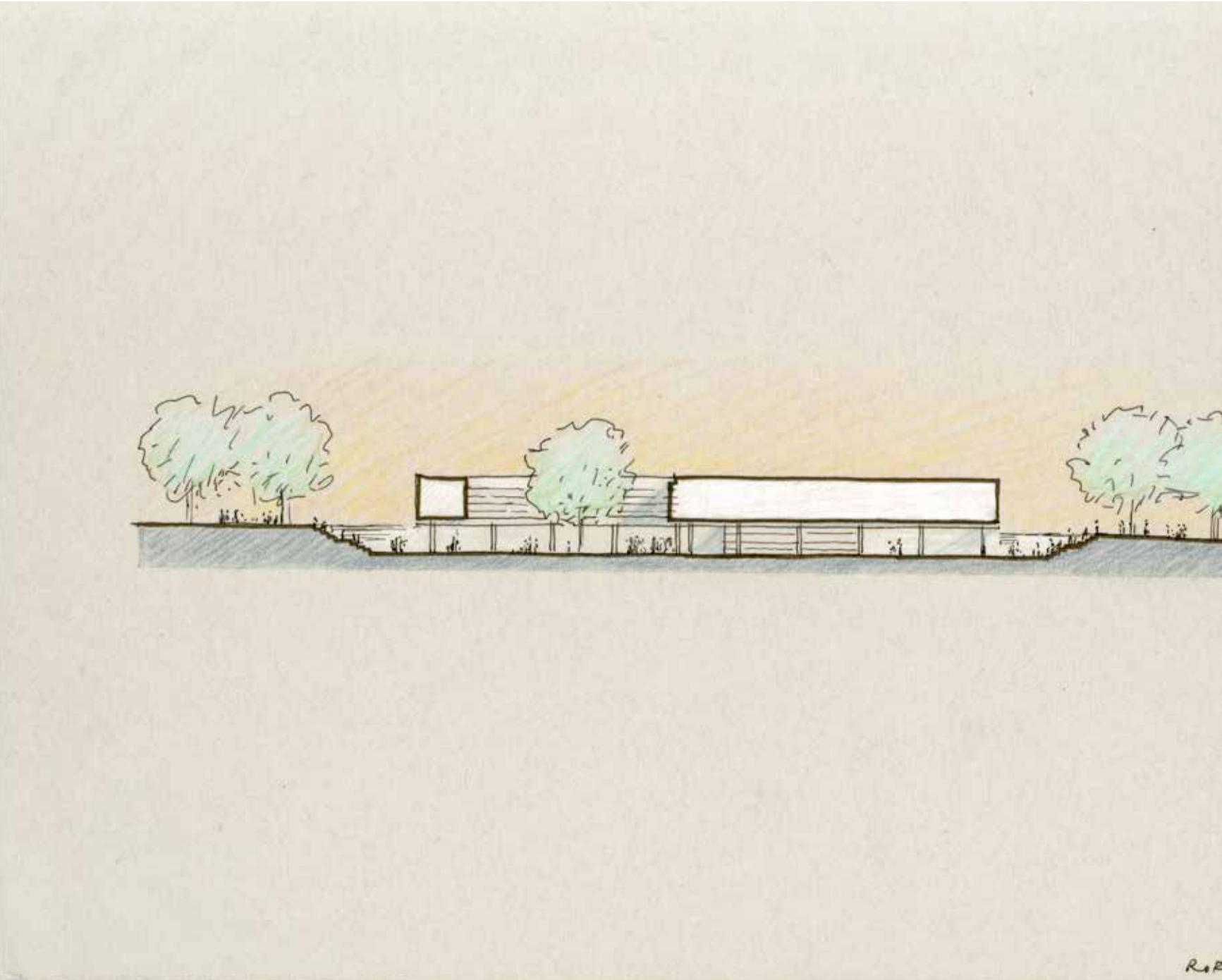
Architect Herman Hertzberger
Interior Office Building Centraal Beheer, Apeldoorn
1972

© Willem Diepraam





Ongeveer 160.000 mensen verzamelden zich gisteren op het Sint-Pietersplein voor de zaligverklaring van padre Pio. Duizenden anderen volgden de ceremonie op een groot videoscherm bij de Sint Jan van Latranen. (Foto AP)





Montessori a Delft (1966, più volte ampliata), le scuole Apollo (1983) e De Evenaar (1986), entrambe ad Amsterdam; Polygoon ad Almere (1992), la scuola Anna Frank a Papendrecht (1994), più recentemente l'ABC school De Bron ad Amersfoort (2012) e il Twickel College ad Hengelo (2016).

I suoi lavori, progetti e studi sono stati esposti in numerose mostre in tutto il mondo. In Italia, ad esempio, ha preso parte alla Biennale di Venezia del 1976 e alla Triennale di Milano del 1986, in Francia è stato alla Biennale des Jeunes, nel 1967, alla Fondazione Cartier nel 1986, al Centre Pompidou nel 1986, all'Institute Francais d'Architecture nel 1989. Fuori Europa, invece, ha esposto i suoi lavori alla New York State Council of the Arts, alla Global Architecture International Exhibition a Tokyo, al World Architecture Triennale of Nara, al Stichting Wonen di Amsterdam, Montreal, Toronto, Los Angeles, Philadelphia, Tokyo, Londra e Edimburgo.

Membro onorario di molti istituti accademici – il Royal Institute of British Architects, l'Accademia delle Arti di Berlino, del Disegno di Firenze, l'Accademia di Architettura di Francia e l'American Institute of Architects – nel 2012 gli è stata conferita la RIBA Royal Gold Medal. La sua produzione ha ricevuto numerosi premi e prestigiosi riconoscimenti internazionali, tra cui: il Richard Neutra Award for Professional Excellence, 1989, Premio Europa Architettura, Fondazione Tetraktis Award, 1991, BNA Association of Dutch Architects Award, 1991, Premios Vitruvio '98 Trayectoria Internacional e il Leone D'Oro per il Miglior Padiglione Straniero per l'ottava Biennale di Venezia, nel 2002.

the Montessori School in Delft (1966, extended several times), the Apollo School (1983) and De Evenaar School (1986), both in Amsterdam; Polygoon in Almere (1992), the Anna Frank School in Papendrecht (1994), more recently the ABC school De Bron in Amersfoort (2012) and the Twickel College in Hengelo (2016).

His works, projects and studies have been on display in numerous exhibitions around the world. In Italy, for example, he took part in the 1976 Venice Biennale and the 1986 Milan Triennale, in France he was at the Biennale des Jeunes in 1967, at the Cartier Foundation in 1986, at the Centre Pompidou in 1986, at the Institute Francais d'Architecture in 1989. Outside Europe, instead, he exhibited his works at the New York State Council of the Arts, at the Global Architecture International Exhibition in Tokyo, at the World Architecture Triennale of Nara, at the Stichting Wonen in Amsterdam, Montreal, Toronto, Los Angeles, Philadelphia, Tokyo, London and Edinburgh.

Honorary member of many academic institutions – the Royal Institute of British Architects, the Academy of Arts in Berlin, the Design Academy in Florence, the Academy of Architecture in France and the American Institute of Architects – he was awarded the RIBA Royal Gold Medal in 2012. His production has received numerous awards and prestigious international recognitions, including: the Richard Neutra Award for Professional Excellence, 1989, Europe Architecture Award, Tetraktis Foundation Award, 1991, BNA Association of Dutch Architects Award, 1991, Premios Vitruvio '98 Trayectoria Internacional and the Golden Lion for Best Foreign Pavilion for the eighth Venice Biennale, in 2002.

↖ - B
Piazza San Pietro
Roma
© Associated Press
Vista dall'alto

↖ - C
Central square
Castel Vittorio
© Herman Hertzberger

↑ - D
Architect Herman Hertzberger
in collaboration with AutonomeForme
Primary School Istituto Comprensivo
Raffaello, Roma - Romanina
2010
© Jop Voorn

← - E
Architect Herman Hertzberger
in collaboration with AutonomeForme
Primary School Istituto Comprensivo
Raffaello, Roma - Romanina
2010
Schizzo di Herman Hertzberger

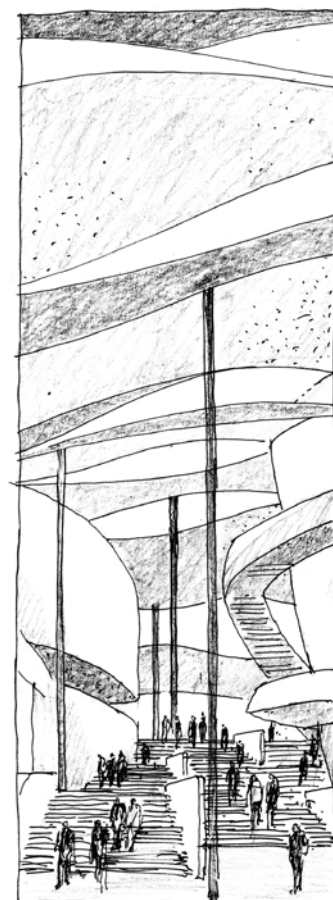
Giulia Mura - Iniziamo con Roma. Raccontaci qualcosa del tuo rapporto con la nostra città, soprattutto attraverso le tue proposte di progetto per la Romanina e l'Auditorium.

Herman Hertzberger - L'Italia e le sue città per me sono sempre state un'importante fonte di ispirazione, specialmente per l'apprendimento dello spazio urbano. La mia lista di esempi non ha limiti, tanto per citarne alcuni direi per esempio piazza dell'Anfiteatro di Lucca (rispetto alla sua immagine negativa chiave dello strutturalismo in architettura), o la piazza centrale del piccolo paese di montagna Castel Vittorio che funge da vero e proprio salotto. Parlando di Roma, si tratta di un campionario di tipologie di spazi pubblici sviluppati nel corso dei secoli da architetti di cui piazza San Pietro del Bernini mostra come l'idea di architettura si inverte, per così dire, dall'edificio allo spazio che avvolge e non conosco esempi più eclatanti di come una forma co-

Giulia Mura - Let's begin with Rome. Tell us something about your relationship with our city, especially through your project proposals for the Romanina and the Auditorium.

Herman Hertzberger - Italy and its cities have always been an important source of inspiration for me, especially for learning about urban space. My list of examples is endless. Just to name a few, I would say for example Piazza dell'Anfiteatro di Lucca (compared to its negative image key to structuralism in architecture), or the central square of the small mountain village Castel Vittorio which serves as a real living room.

Speaking of Rome, it is a sampler of types of public spaces developed over the centuries by architects. Piazza San Pietro by Bernini shows how the idea of architecture is reversed, so to speak, from the building to the space that surrounds it and I do not know



↑ - F / G / H

Architect Herman Hertzberger

Competition Auditorium Parco della Musica, Roma

1993-1994

Plastico, schizzo di Herman Hertzberger, pianta

struttiva sia capace di abbracciare e tenere insieme una folla. Un'altra delle mie preferite è piazza S. Ignazio, dove le facciate modellano attivamente lo spazio, e il cortile di Villa Giulia.

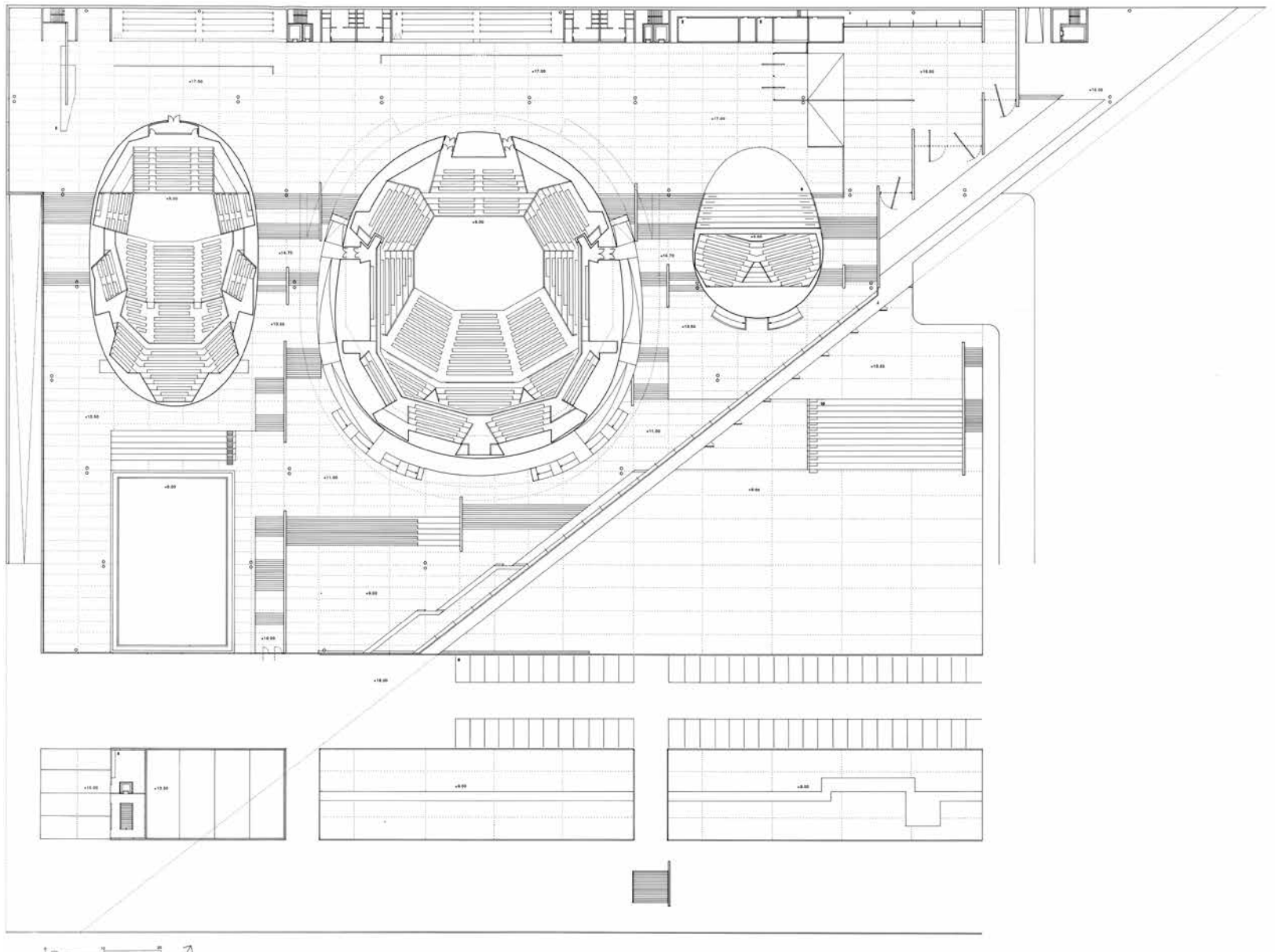
Questi esempi mostrano il vero compito dell'architettura: generare spazio pubblico. Costruire a Roma è certamente emozionante, anche al di fuori del centro storico, che si sente comunque come sfondo e presenza costante. Anche se non riesco a indicare influenze dirette per la scuola della Romanina, che dopo tutto si trova in un complesso residenziale che si può trovare ovunque. Ho sentito la necessità di una soluzione prototipale con in mente l'immagine della casa a corte romana.

Il progetto di concorso per l'Auditorium, invece, consisteva nel creare una città musicale con diverse sale sotto un immenso tetto idealmente collegato a Nervi, al suo grande Palazzetto dello Sport e al Villaggio Olimpico, ingiustamente trascurato, nelle vicinanze.

more striking examples of how a form of construction is able to embrace and hold together a crowd. Another of my favorites is Piazza S. Ignazio, where the facades actively shape the space, and the courtyard of Villa Giulia. These examples show the real task of architecture: to generate public space.

Building in Rome is certainly exciting, even outside the historic center, which still feels like a backdrop and constant presence. Yet, I cannot indicate any direct influences for the school of Romanina, which after all is located in a residential complex that can be found anywhere. I felt the need for a prototype solution having in mind the image of the house at the Roman court.

The competition project for the Auditorium, on the other hand, was to create a musical city with several rooms under an immense roof ideally connected to Nervi, to its great Palazzetto dello Sport and to the nearby Olympic Village, unjustly neglected.



GM - Hai scritto molti libri interessanti durante la tua carriera. In particolare vorrei soffermarmi su *Lezioni per studenti in architettura* (1991) per chiederti: pensi che questa pubblicazione possa servire da archivio di esperienze da trasmettere alle generazioni future? In che direzione sta andando il mondo del design oggi?

HH - Tutti i miei scritti, senza eccezione, sottolineano l'idea che l'architettura sia principalmente quella di creare spazio per la coesione sociale e condizioni per lo scambio personale. Invece di mostrare potenza e attrattiva, dovremmo concentrarci su questioni che sono costanti, senza tempo e, di conseguenza, non fare distinzioni tra passato e futuro.

Posso solo sperare che questa interpretazione dell'architettura, ispirata inizialmente all'opera e agli scritti di Le Corbusier, Aldo van Eyck e molti altri da cui ho imparato, si dimostrerà sostenibile per le generazioni future.

GM - Qual è il ruolo del disegno nel tuo archivio semantico personale? Il tuo vocabolario è cambiato nel corso degli anni?

GM - You've written a lot of interesting books during your career. In particular I would like to dwell on *Lezioni per studenti in architettura* (Lessons for students in architecture, 1991): do you think that this publication could serve as an archive of experiences to be passed on to future generations? What direction is the world of design heading for today?

HH - All my writings, without exception, underline the idea that architecture is primarily about creating space for social cohesion and conditions for personal exchange. Instead of showing power and attractiveness, we should focus on issues that are constant, timeless and, consequently, we should not make any distinctions between past and future.

I can only hope that this interpretation of architecture, inspired initially by the work and writings of Le Corbusier, Aldo van Eyck and many others from whom I have learned, will prove sustainable for future generations.

GM - What is the role of drawing in your personal semantic archive? Has your vocabulary changed over the years?



HH - Già da studente ho iniziato a realizzare schizzi di edifici storici che ammiravo. In questo modo, anziché osservare fotografie, questi edifici diventano parte di te.

Ai giorni nostri, gli architetti non disegnano più. È l'aiuto digitale esterno che mostra le (attraenti) opzioni e sono convinto che questo cambierà considerevolmente la nostra nozione di spazio. Disegnando, la tua mano interiorizza le immagini che stai producendo, proprio come scrivere con i pensieri. Finché il tuo pensiero si sviluppa, arricchirà il tuo vocabolario. Per me, disegnare è sempre stato un modo di scrivere. In questo senso, appartengo ancora alla generazione di Leonardo da Vinci.

GM - In che modo il concetto di "città nella città" può fungere da archivio sociale per la comunità?

HH - La città per me è il concetto centrale, una nozione di appartenenza e anche una libertà in equilibrio. Questa ambiguità per me è la chiave (essenziale) per la maggior parte delle situazioni che devi affrontare.

HH - As a student, I started sketching historical buildings that I admired. This way, instead of looking at photographs, these buildings become part of you. Nowadays, architects don't draw anymore. It is the external digital aid that shows the (attractive) options and I am convinced that this will change our notion of space considerably. By drawing, your hand internalizes the images you are producing, just like writing with thoughts.

As long as your thinking develops, it will enrich your vocabulary. For me, drawing has always been a way of writing. In this sense, I still belong to the generation of Leonardo da Vinci.

GM - How can the concept of "city within city" serve as a social archive for the community?

HH - For me, the city is the central concept, a notion of belonging and also a balanced freedom. This ambiguity is for me the (essential) key to most of the situations you have to deal with.



← - I

Architect Herman Hertzberger
Santa Maria della Consolazione, Todi
1956

Schizzo di Herman Hertzberger

↑ ↗ - J / K

Architect Herman Hertzberger
Santa Maria del Fiore, Firenze

Schizzi di Herman Hertzberger

GM - Quindi, attraverso la classificazione e l'analisi degli archivi, attraverso lo studio della storia e dell'immenso patrimonio di immagini e progetti, come possiamo prefigurare nuovi scenari in architettura?

Come possiamo riportarli in vita quale fonte di ispirazione per il futuro piuttosto che vederli solo ancorati al passato?

HH - Mi sembra importante documentare tutto ciò che è stato costruito nel modo più preciso possibile e in ogni fase della sua storia, nel senso di ciò che gli è successo, ma anche che ruolo ha giocato nella vita che si è svolta in esso e intorno ad esso e che cosa ha significato in quel contesto.

Escluso il suo aspetto, un edificio ma anche una città rappresentano e carpiscono la storia della vita per cui hanno svolto un ruolo significativo.

Anche un edificio senza alcun valore architettonico può essere di cru-

GM - So, tell us, through the classification and analysis of archives and through the study of history and the immense heritage of images and projects, how can we imagine new scenarios in architecture? How can we bring them back to life as a source of inspiration for the future rather than just seeing them anchored to the past?

HH - It seems important to me to document everything that has been built in the most precise way possible and at every stage of its history, in the sense of what happened to it, but also what role it played for the life that unfolded in and around it and what it meant in that context.

Apart from its appearance, a building but also a city represent and capture the history of life for which they played a significant role. Even a building with no architectural value can be of crucial



ciale importanza per la storia di una città, in quanto testimone e di conseguenza destinato alla storia della vita e parte di una cultura.

Per fermare e documentare questa storia c'è bisogno di immagini e anche di un testo che possa essere testimone di quegli eventi a cui l'edificio ha preso parte o per i quali è stato coinvolto.

Mi sono reso conto di come edifici che sono stati demoliti, tra cui la mia residenza per anziani *De Drie Hoven*, una grande città per anziani e disabili, rimangano ancora vivi nelle immagini che mostrano la vera natura del suo funzionamento.

Anche se la storia può essere una notevole fonte di informazioni e anche di ispirazione, essa può solo guidare gli sviluppi futuri in termini strutturalistici, cioè indicare quali aspetti sono strutturali, vale a dire senza tempo e antropologicamente preziosi, mentre le circostanze di fronte ai problemi di ogni giorno che richiedono nuove soluzioni ne determinano l'aspetto.

importance to the history of a city, as a witness, and consequently intended for the history of life and part of a culture. To stop and document this story you need images and also a text, which can witness those events in which the building took part or for which it was involved. I realized how buildings that have been demolished, including my elderly residence *De Drie Hoven*, a large city for the elderly and disabled, still remain alive in the images that show its true nature.

Although history can be a considerable source of information and inspiration, it can only guide future developments in structural terms, i.e. indicate which aspects are structural, i.e. timeless and anthropologically valuable, while circumstances in the face of everyday problems require new solutions and determine their appearance.



← - L

Architect Herman Hertzberger

Exterior Residence for old people "De Drie Hoven", Amsterdam

1974

© Herman Hertzberger

↖ ↑ - M / N

Architect Herman Hertzberger

Interior Residence for old people "De Drie Hoven", Amsterdam

1974

© Herman Hertzberger



↑ - O
Architect Herman Hertzberger
Office Building Centraal Beheer, Apeldoorn
1972
© Aero Carto Schiphof
Vista aerea

↑ ↗ - P / Q
Architect Herman Hertzberger
Interior Apollo Schools, Amsterdam
1983
© Ronald Roozen

→ - R
Architect Herman Hertzberger
Interior Office Building Centraal Beheer, Apeldoorn
1972
© Herman Hertzberger





↑ ↗ - S/T
Architect Herman Hertzberger
Montessori School Delft
1966
© Herman Hertzberger

↗ - U
Architect Herman Hertzberger
**Primary school "De Vogels",
Oegstgeest**
© Herman Hertzberger

↑ - V
Piazza San Pietro, Roma
© Herman Hertzberger

GM - Parlando dei progetti del tuo Studio qual è, secondo la tua visione, l'eredità principale che hai lasciato al futuro dell'architettura?

HH - Sono l'ultimo a giudicare un possibile contributo, ma seguendo l'apprezzamento mostrato nelle pubblicazioni, l'edificio per uffici *Centraal Beheer* (1972) è spesso menzionato come rivoluzionario nel suo campo. Nel corso del tempo, sono state costruite circa 30 scuole, tra cui le Apollo Schools (1983) con le loro scale allungate oppure la Delft Montessori School, con la sua piazza centrale a pianta quadrata e il suo negativo, che forma un luogo protetto per un gruppo ristretto. Queste caratteristiche sono esempi dell'idea di "polivalenza". La polivalenza non esclude, ma contribuisce ad un massimo di condizioni spaziali che in linea di principio possono figurare in ogni situazione e ad ogni titolo. Queste condizioni si prestano ad ogni nuovo uso, a seconda di cosa ci si può aspettare. Chiamiamo una forma o uno spazio polivalente quando possiede un'idoneità "nascosta" per l'appropriazione che deve essere scoperta dai suoi utenti. È, in effetti, ciò che abbiamo chiamato "forma invitante".

Questo potrebbe essere uno dei temi principali che dominano il mio lavoro. Inoltre, l'idea dello spazio sociale e della sua articolazione in qualità di luogo con una qualità sempre accogliente, per me generalmente è il tema principale dell'architettura.

GM - Speaking of your Studio's projects, what is the main legacy you have left to the future of architecture?

HH - I am the last to judge a possible contribution, but following the appreciation shown in the publications, the office building *Centraal Beheer* (1972) is often mentioned as revolutionary in its field. Over time, some 30 schools have been built, including the Apollo Schools (1983) with its elongated staircases or the Delft Montessori School, with its square central square and its negative, which forms a protected place for a small group.

These characteristics are examples of the idea of "versatility". Multifunctional does not exclude, but contributes to a maximum of spatial conditions that in principle can appear in any situation and in any form. These conditions lend themselves to any new use, depending on what is expected. We call a form or a multi-purpose space when it has a "hidden" suitability that must be discovered by its users. It is, in fact, what we have called "inviting form".

This could be one of the main themes that dominate my work. Moreover, the idea of social space and its welcoming atmosphere is to me the main theme of architecture.

Herman Hertzberger
Architetto

Architect

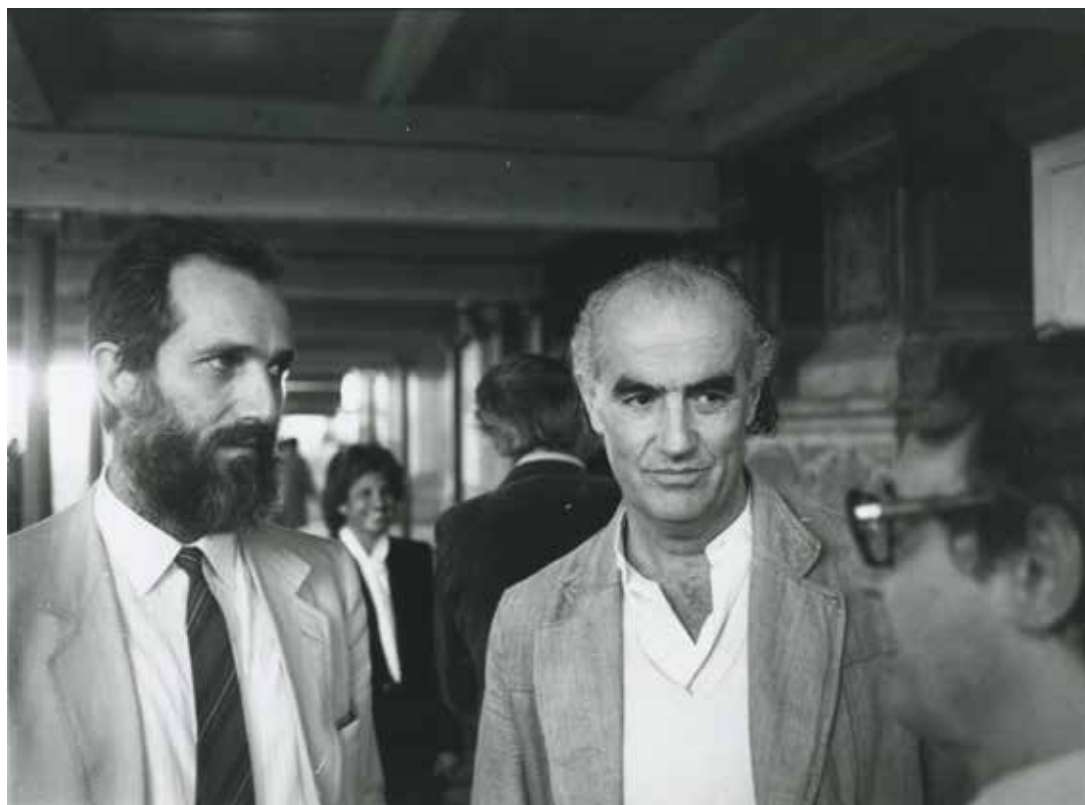
**Intervista di / Interview by Giulia Mura
per / for AR MAGAZINE**
Architetto iunior, Editor,
Co-Founder di Superficial Studio

Iunior Architect, Editor,
Co-Founder of Superficial Studio

Intervista di / Interview by AR MAGAZINE

DEBORA ROSSI

Spazio dilatato al contemporaneo Archivio Storico de La Biennale di Venezia



↑ - A
Renzo Piano e Luigi Nono,
“Verso Prometeo: Luigi Nono”
Biennale Musica, Venezia, 1984
© Foto ASAC
Courtesy Archivio Storico de La Biennale di Venezia - ASAC

→ - B
Aldo Rossi e Paolo Portoghesi
La Biennale di Venezia, 1979-80
© Giorgio Zucchiatti
Courtesy Archivio Storico de La Biennale di Venezia - ASAC
Foto di gruppo

AR MAGAZINE - La Biennale di Venezia, nata nel 1895 e cresciuta nel tempo fino ad essere il grande motore culturale in tutti i settori dell'arte nel mondo che oggi conosciamo, ha un suo prezioso archivio molto frequentato da studiosi e ricercatori, ha una storia che merita di essere raccontata.

Debora Rossi - La necessità di organizzare un vero e proprio archivio d'arte contemporanea della Biennale di Venezia annesso all'Esposizione Internazionale d'Arte, fu avvertita qualche anno dopo la prima edizione che, come noto, si tenne nel 1895. Ad esserne promotore fu lo scultore Antonio Maraini, allora Segretario generale dell'Ente, succeduto nell'ottobre del 1927 alla gestione di Antonio Fradeletto e Vittorio Pica.

L'8 novembre del 1928 venne così inaugurato l'Istituto Storico d'Arte Contemporanea, affidandone la direzione a Domenico Varagnolo, poeta e commediografo, con lo scopo di recuperare e conservare materiali di diverso tipo e origine, riguardanti le opere degli artisti partecipanti. Il metodo utilizzato, oltre alla raccolta di libri e cataloghi provenienti dall'Italia e dall'estero, fu quello di avviare contatti con gli artisti per ricevere documentazione e materiale fotografico sulla loro attività.

Secondo questa visione iniziale, così come oggi, l'Archivio Storico della Biennale ambiva a rappresentare la sua attività ma al tempo stesso quella degli artisti. Mentre sotto il primo profilo, se si considera

AR MAGAZINE - The Venice Biennale was founded in 1895 and has grown over time into a great cultural propeller in all sectors of art in the world. It has a precious archive of its own, much frequented by academics and researchers, with a history that deserves to be told.

Debora Rossi - The need to organize a real contemporary art archive of the Venice Biennale, annexed to the International Art Exhibition, was felt a few years after the first edition, which, as is well known, was held in 1895. Its promoter was the sculptor Antonio Maraini, then Secretary General of the institution, who took over Antonio Fradeletto and Vittorio Pica's leadership in October 1927. On November 8, 1928, the Istituto Storico d'Arte Contemporanea (Historical Institute of Contemporary Art) was inaugurated. Its management was entrusted to Domenico Varagnolo, poet and playwright, with the aim of recovering and preserving materials of different types and origins, concerning the works of participating artists. The method used, in addition to the collection of books and catalogs from Italy and abroad, was to establish contacts with artists to receive documentation and photographic material about their work.

In line with that initial vision, just as it happens today, the Historical Archive of the Biennale aimed at representing both its own activity and that of the artists. As to the first aspect, the Historical Collec-





↑ - C
**Strada Novissima, Prima Mostra Internazionale di
Architettura: La Presenza del Passato**
Venezia, 1980
©Foto ASAC
Courtesy Archivio Storico de La Biennale di Venezia - ASAC

Debora Rossi

Spazio dilatato al contemporaneo
Archivio Storico de La Biennale di Venezia

A space dilated to the contemporary



il suo nucleo, quanto raccolto per il *Fondo storico* (costituito dai materiali d'archivio propriamente detti, ovvero dai documenti che testimoniano e documentano la storia dell'istituzione) si può certamente considerare completo; diversa è invece la natura e funzione delle *Collezioni* che lo completano (per lo più frutto dell'azione di singoli curatori/conservatori susseguitisi nel tempo, ognuno interessato a promuovere, quasi come un bricolage di famiglia, la raccolta di specifico materiale), che con spirito diverso concorrono a formare una specie di *Wunderkammer* alla maniera di Aby Warburg¹, naturalmente con una connaturata costante incompletezza.

Come sopra accennato, l'Archivio è formato dal *Fondo storico* propriamente detto, composto di oltre 11.500 buste suddivise tra fondo storico (dal 1895 al 1972), e fondo di deposito, completato dal *Fondo manifesti*, di cui si contano oltre 4.000 esemplari relativi a tutte le attività della Biennale, ovviamente con copie di conservazione e vari multipli, e dalla *Fototeca*, composta di diapositive, 30.000 lastre, 40.000 negativi, 800.000 stampe di cui 600.000 relative solo agli artisti. A questi Fondi si aggiungono la raccolta documentaria e le rassegne stampa.

Le collezioni che lo completano sono invece: la *Cineteca*, composta di film proiettati durante la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica e gentilmente donati alla Biennale dalle Case di Produzione. La collezione raccoglie attualmente 1.233 titoli; la *Mediateca*, sviluppatasi negli anni '70, che raccoglie opere audiovisive inerenti ai settori di attività della Biennale. Attualmente conta più di 12.000 video e 9.200 audio; il *Fondo artistico*, formato da opere donate da

tion (made up of the archive materials proper, that is, documents that bear witness to and document the history of the institution) can certainly be considered exhaustive. However, the nature and function of the *Collections* are different, mostly thanks to individual curators/editors who, over time, have promoted, almost like a family DIY, the collection of specific materials that, through a different spirit, contribute to the creation of a kind of *Wunderkammer* in Aby¹ way, namely with a constant and inborn incompleteness.

As mentioned above, the Archive is made up of the *Historical Collection* proper, consisting of more than 11,500 envelopes divided between the historical collection (from 1895 to 1972), and the depository, supplemented by the *Posters Collection*, with over 4,000 copies relating to all the activities of the Biennale. Obviously, it includes conservation copies and various multiples, and the *Photo Library*, consisting of slides, 30,000 plates, 40,000 negatives, 800,000 prints, 600,000 of which relating only to artists. In addition to these collections, there are also documentary collections and press reviews.

As a corollary, there are also the following collections: The *Film Library* is composed of films screened during the Venice Film Festival and kindly donated to the Biennale by Production Houses. The collection currently contains 1,233 titles. The *Media Library*, developed in the 70s, collects audiovisual works related to the areas of activity of the Biennale. Currently, it features more than 12,000 videos and 9,200 audio files. The *Artistic Collection*, consist-

↑ ↗ - D / E

I depositi, ASAC, La Biennale di Venezia

©Foto ASAC

Courtesy Archivio Storico de La Biennale di Venezia - ASAC

artisti che hanno esposto o collaborato con la Biennale, che consiste di 3.700 opere tra sculture, dipinti, disegni, progetti, bozzetti di scena e costume, stampe multiple e oggetti d'arte applicata.

Una particolare nota va riservata ai 615 video d'artista, tra i quali spicca la collezione proveniente da art/tapes/22 di Firenze, integralmente acquistata nel 1976 dal Presidente della Biennale del tempo, Carlo Ripa di Meana, costituita da 239 titoli tra opere e interviste prodotte dallo studio e quelle ottenute in distribuzione, comprendente anche una ricca documentazione fotografica dei backstage realizzata da Gianni Melotti, completa di corrispondenza, contratti, ritagli stampa, cataloghi e riviste.

La collezione di partiture e spartiti musicali che raccoglie opere commissionate dalla Biennale e presentate ai festival di musica, oppure semplicemente opere acquisite tramite donazione dei compositori o delle case editrici musicali. La collezione è costituita da oltre 4.000 titoli.

Discorso a parte va fatto per la Biblioteca, composta di oltre 157.000 volumi e 3.000 periodici, di cui 155 testate rare e 300 correnti. Il patrimonio è costituito per il 70% da cataloghi d'arte che ne fanno raccolta del tutto unica, frutto di donazioni e di scambio con artisti e Istituzioni.

AR M - Il percorso di ammodernamento è stato sicuramente faticoso e ha richiesto competenze e preparazione per poter superare la sfida del tempo e della modernità che vuol dire anche utilizzo delle tecnologie, delle tecniche di catalogazione, della multimedialità per raggiungere un pubblico vasto. A parte le technicalità che sono state necessarie quale è la politica culturale e strategica che è risultata la più aderente ai tempi e alle esigenze di utenti in fondo molto sofisticati e attenti?

DR - Dagli anni 2000 i Fondi hanno trovato casa in nuove sedi: la Biblioteca sistemata al Padiglione Centrale ai Giardini, i restanti Fondi al Parco Scientifico Tecnologico Vega di Marghera.

I materiali sono stati tutti riordinati e catalogati e oggi più di 3.000 utenti tra Giardini e Marghera frequentano annualmente le nostre sedi.

Quando l'Archivio nacque nel 1928 lo scopo dei promotori era di recuperare e conservare materiali di diverso tipo e origine, riguardanti le opere degli artisti partecipanti. Il metodo utilizzato, oltre alla raccolta di libri e cataloghi provenienti dall'Italia e dall'estero, fu quello di avviare contatti con gli artisti per ricevere documentazione e materiale fotografico sulla loro attività.

Nelle operazioni di riordino dell'Archivio iniziate nel 2008, sotto la costante e illuminata guida della locale Soprintendenza agli Archivi (guidata da Erilde Terenzoni) si è proceduto con prudenza, in particolare per il *Fondo storico*, lasciando spesso i faldoni nell'ordine trovato perché la modalità di accumulazione, così come la loro

ing of works donated by artists who have exhibited or collaborated with the Biennale, with 3,700 works including sculptures, paintings, drawings, projects, stage sketches and costumes, multiple prints and objects of applied art.

Special mention should be made of the 615 artist videos, among which the collection from art/tapes/22 in Florence stands out. The President of the Biennale of the time, Carlo Ripa di Meana, purchased it in 1976. It consists of 239 titles, with works and interviews produced by the studio and those obtained through distribution, including a rich photographic documentation of the backstage by Gianni Melotti, with letters, contracts, press clippings, catalogs and magazines.

The collection of scores and musical scores gathers works commissioned by the Biennale and presented at music festivals, or simply donated by composers or music publishing houses. The collection consists of over 4,000 titles.

A separate remark should be made for the Library, which consists of more than 157,000 volumes and 3,000 periodicals, including 155 rare titles and 300 current ones. Seventy percent of the heritage is made up of art catalogues. All this makes it a unique collection, thanks to donations and exchanges with artists and institutions.

AR M - This upgrade and modernization effort was certainly exhausting; it required skills and expertise to overcome the challenge of time and modernity. This also means using technologies, cataloging techniques and multimedia platforms to reach a wider audience. Technicalities aside, what cultural and strategic policy has been most in line with the times and needs of very sophisticated and attentive users?

DR - Since 2000s, the Collections have found a new home: the Library is located in the Central Pavilion at the Gardens, the remaining Collections at the Vega Science and Technology Park in Marghera. All materials have been rearranged and catalogued. More than 3,000 users between Giardini and Marghera visit our sites every year.

When the Archive was established in 1928, the promoters' aim was to recover and preserve materials of different types and origins, concerning the works of the participating artists. They not only collected books and catalogs from Italy and abroad, but began making contacts with artists to receive documentation and photographic material as well.

The reorganization of the Archives began in 2008, under the continuous and enlightened guidance of the local Archival Superintendence Office (headed by Erilde Terenzoni). Special care was paid to the *Historical Collection*. The folders were often left in the order they had been found because the method of storage, as well as

Debora Rossi
Spazio dilatato al contemporaneo
Archivio Storico de La Biennale di Venezia

A space dilated to the contemporary



↑ - F
Lavorazioni d'Archivio, ASAC, La Biennale di Venezia
©Foto ASAC
Courtesy Archivio Storico de La Biennale di Venezia - ASAC

denominazione, risultava importante in quanto contenuto, essendo divenuta quasi parte integrante².

Allo stesso modo, nell'avviare la digitalizzazione non si è intervenuti in modo indiscriminato ma si è posta attenzione solo sui documenti da mettere in sicurezza³. Per tutte le restanti collezioni si sfrutta il massimo della tecnologia disponibile per garantirne la massima fruizione⁴.

Molto meglio quindi usare la digitalizzazione per salvare i documenti registrati su nastro o su diapositiva a rischio di deterioramento, piuttosto che dei fogli di carta che possono stare in archivio ancora qualche anno e magari fare la gioia di chi, andando ad aprire un fascicolo, ritrova il documento originale.

Più complicato è invece individuare ciò che oggi si archivia. La Biennale è un'istituzione che fa mostre, e una mostra è l'insieme delle corrispondenze tra artisti, direttore artistico e ufficio che concretamente la realizza, con contratti di assicurazione, elaborati tecnici, budget e così via; la tradizionale corrispondenza – soprattutto quella non ufficiale che interessa l'evoluzione del progetto – passa oggi attraverso canali digitali difficilmente rintracciabili, con una conseguente potenziale distorsione: un'archiviazione ancora più formalmente ufficiale

their name, was as important as their content, having become an almost integral part of it².

Similarly, digitization was not performed indiscriminately. Only the documents to be secured were considered³. The remaining collections are equipped with the most advanced technology available to ensure that they can be used to their fullest⁴.

Digital media certainly enable to save documents recorded on tape or slides - at risk of deterioration. On the other hand, paper sheets can be kept in the archive for a few more years and maybe make the joy of those who, when opening a file, find the original document in it.

It is more difficult to identify what is being filed today. The Biennale organizes exhibitions. An exhibition is a perfect match between artists, artistic director and office staff who concretely realize it, including insurance contracts, technical drawings, budget and so on. Today, correspondence - especially the unofficial one - describes the evolution of a project and mostly travels through digital channels that are difficult to trace, with a consequent potential distortion: an archive becomes even more formally official than in the



↑ - G / H / I

Biblioteca, La Biennale di Venezia

©Foto ASAC

Courtesy Archivio Storico de La Biennale di Venezia - ASAC

Debora Rossi

Spazio dilatato al contemporaneo
Archivio Storico de La Biennale di Venezia

A space dilated to the contemporary

del passato, che registra soltanto i documenti ufficiali delle istituzioni. Determinanti sono quindi le procedure interne che disciplinano la modalità di raccolta e conservazione dei supporti digitali. Ma in questo modo cosa può restare della mostra vera e propria? Solo la documentazione dei rapporti tra artisti e La Biennale? Solo un fatto amministrativo? Oppure grazie al digitale non è possibile fare qualcosa di diverso, ovvero ricomporre una mostra attraverso tutte quelle informazioni visive e quei messaggi emotivi che restituisco al visitatore e ne sono parte essenziale, la distribuzione degli spazi, la collocazione e la successione delle opere, la concezione visiva della mostra da parte di un curatore, insomma tutti quei fattori che sono assolutamente decisivi.

AR M - I curatori che si susseguono nella responsabilità delle differenti edizioni e con temi sempre nuovi hanno rapporti con l'archivio?

DR - Particolare importanza per caratteristiche e rilevanza assume oggi la relazione con i direttori artistici dei settori, curatori delle mostre e dei programmi delle attività: secondo lo statuto de La Biennale di Venezia, infatti, non possono essere considerati professionisti

past, holding just the official documents from institutions. The internal procedures governing the way in which you collect and store digital media are therefore crucial. But what is left of the actual exhibition, in this way? Just papers documenting relations between artists and La Biennale? Just an administrative matter? Or, thanks to digital technology, you can simply recompose an exhibition through the visual information and emotional messages that we send back to visitors and are an essential part of it. The distribution of spaces, the location and sequence of works, the visual concept arranged by a curator, in short, all those factors that are so crucially important with respect to the end result.

AR M - Do the curators who are responsible for the various and always new editions have a relationship with the archive?

DR - According to the by-laws of the Venice Biennale, they cannot be considered professionals to whom the institution entrusts a task or who are selected for a specific project. They are personalities with a remarkable expertise in their respective field. The Founda-



cui l'istituzione affida un incarico o seleziona sulla base di un progetto, ma personalità particolarmente esperte nelle relative discipline, nominati dal Consiglio di Amministrazione della Fondazione su proposta del Presidente per sviluppare un programma di attività per La Biennale e con lo staff della stessa: sono quindi un elemento esterno alla struttura organizzativa ma che al tempo stesso la completano.

Da qui deriva in primo luogo la necessità di disciplinare accuratamente nei loro contratti la questione dei diritti sul frutto del loro operato per la Fondazione, soprattutto in quei casi in cui la progettazione della mostra da parte del curatore non è di mera selezione ma si completa e arricchisce di un apporto "artistico" da parte dello stesso.

Così come il complesso dei contenuti dei cataloghi, delle immagini e altro divengono di proprietà della Fondazione, allo stesso modo deve essere garantita la possibilità di ricostruire/riprodurre/riproporre il progetto di mostra, ovvero la possibilità di fare "mostre

tion's Board of Directors appoints them upon proposal of the President to develop a schedule of activities for La Biennale and its staff: hence, they are not part of the organizational structure but at the same time complete it.

Hence, we need to carefully draft their contracts with regard to the issue of rights on the results of the work that they perform for the Foundation. This is especially true when the curator's design of an exhibition is not a matter of mere selection but includes an "artistic" contribution from the curators themselves. Just as the entire contents of catalogs, images and other items become the Foundation's property, the possibility of reconstructing/reproducing/proposing again the exhibition project must equally be guaranteed, i.e. the possibility of arranging "exhibitions on the exhibition", or exhibit them on the web for a wider dissemination to the general public.



↑ - J

Lavorazioni d'Archivio, ASAC, La Biennale di Venezia

©Foto ASAC

Courtesy Archivio Storico de La Biennale di Venezia - ASAC

→ - K

Lo staff dell'ASAC, La Biennale di Venezia

©Foto ASAC

Courtesy Archivio Storico de La Biennale di Venezia - ASAC

Debora Rossi

Spazio dilatato al contemporaneo
Archivio Storico de La Biennale di Venezia

A space dilated to the contemporary

sulla mostra”, così come di rappresentarle integralmente sul web per diffonderle il più possibile.

A ciascun direttore artistico di settore viene inoltre richiesto (come parte integrante del suo incarico) di lasciare un rapporto sulla documentazione delle sua attività, ovvero una selezione dei documenti che lui ritiene essere significativi e necessari per la ricostruzione della sua mostra e dei suoi progetti.

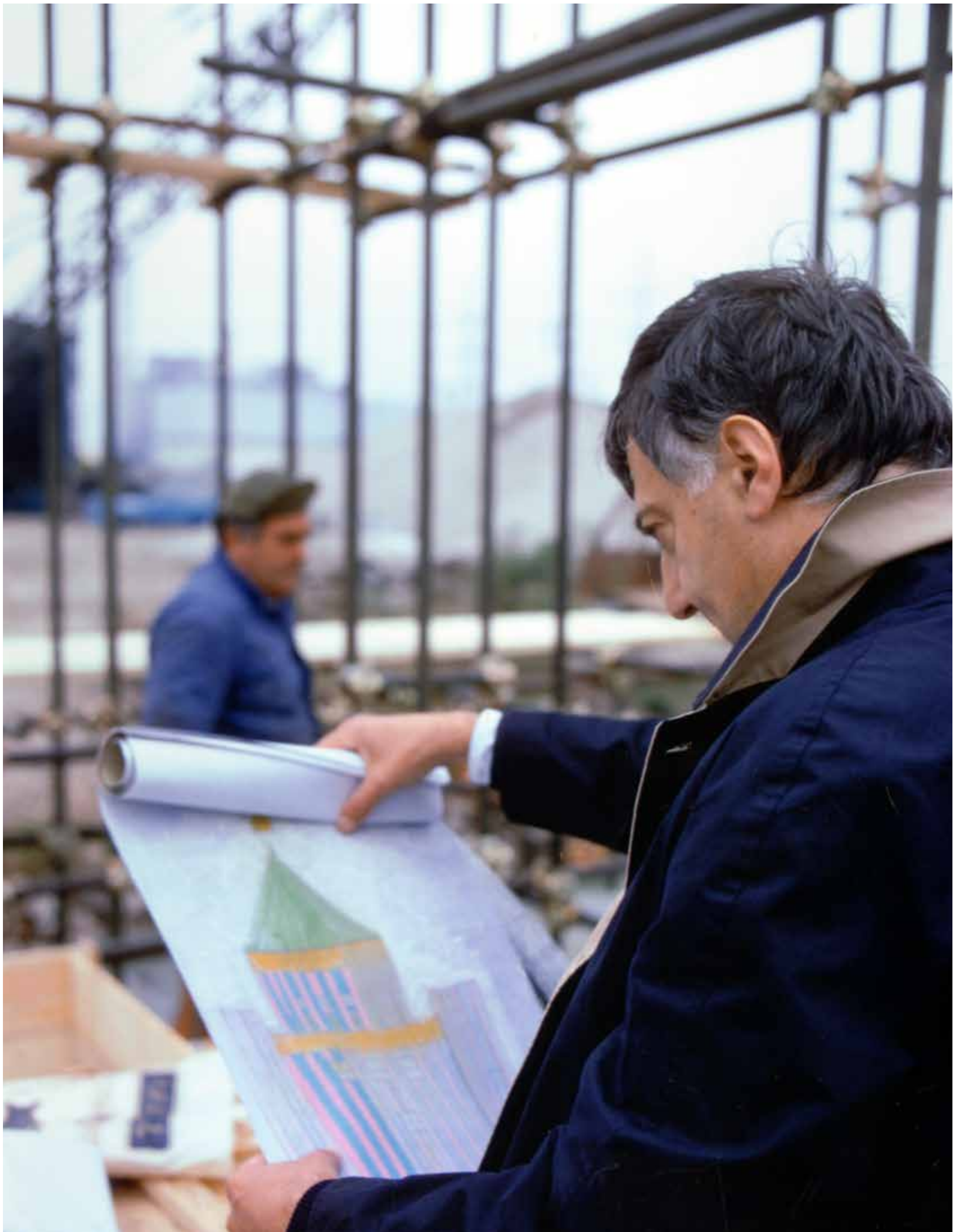
Questa modalità consente di *bypassare* il problema della perdita della corrispondenza e di quei rapporti correnti che hanno contribuito alla progettazione e realizzazione delle attività, ormai affidati a scambi di messaggi sulla posta elettronica; si potrà obiettare che così organizzata si tratti di una ricostruzione certamente dettata e condizionata dal punto di vista del curatore, ma questa resta comunque una chiave di lettura che ci sembra la più autorevole, autentica e più oggettiva rispetto al progetto curatoriale.

Moreover, each artistic director is required (as an integral part of their work) to leave a report with documents about their activities, or a selection of documents that they consider significant and necessary to reconstruct their exhibition and projects.

This method allows overcoming the problem of the loss of correspondence. I am referring to all those email exchanges that contribute to the design and implementation of the activities. One could argue that this is an organized reconstruction, certainly dictated and conditioned by the curator's viewpoint; yet, we believe that this approach is the most authoritative, authentic and objective with respect to the curator's project.

It is therefore a matter of considering these different documentation processes as the outcome of our internal best practices, i.e. operating procedures that bring together the final result of our activity and organization into the archive.





Debora Rossi

Spazio dilatato al contemporaneo
Archivio Storico de La Biennale di Venezia

A space dilated to the contemporary

Si tratta quindi di considerare questi diversi processi di documentazione come il risultato di una serie di *best practices* interne, cioè di procedure operative che fanno confluire nell'archivio l'esito finale della nostra attività e della nostra organizzazione.

AR M - L'Archivio ha per sua natura un doppio volto che guarda tanto al passato quanto al presente, in cui si sedimentano dati, informazioni e conoscenza dell'oggi, un patrimonio che serve a ricostruire la storia e la memoria dell'istituzione. A partire dall'esperienza dell'ASAC (Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia), l'archivio può essere anche un luogo in cui si costruiscono creatività e visioni del futuro?

D R - L'Archivio Storico della Biennale rappresenta oggi la storia passata ma anche la sua trasformazione presente, e costituisce un luogo di riferimento per i direttori artistici nel progettare le mostre del futuro. Si presenta come uno spazio vivo, dove a partire dallo studio dei documenti e della storia con la guida degli stessi direttori artistici, selezionati giovani laureati possono approfondire i programmi correnti e imparare a scrivere saggi critici e scientifici; per questo oggi l'Archivio è anche *Biennale College ASAC - Scrivere in residenza*.

Biennale College ASAC - Scrivere in residenza è stato avviato nella primavera del 2018, promosso tramite cinque bandi nazionali intitolati: *Scrivere di danza*, *Scrivere di teatro*, *Scrivere di musica*, *Scrivere di cinema* e *Scrivere di architettura*. Sono stati selezionati complessivamente 25 giovani laureati italiani under 30, studiosi delle arti dello spettacolo, che a rotazione stanno studiando assistiti da tutor presso l'Archivio, frequentando i festival e le mostre per la redazione di testi che saranno raccolti in una pubblicazione edita da *La Biennale di Venezia*.

AR M - By its very nature, the archive has a double face that looks at the past as much as at the present, where data, information and knowledge of the present are stored, a heritage that reconstructs the history and memory of the institution. Beginning with the experience of the ASAC (Historical Archive of Contemporary Arts of the Venice Biennale), can the archive also be a place where creativity and visions of the future are shaped?

D R - The Historical Archive of the Biennale today represents the past history as well as its present transformation, and is a place of reference for artistic directors in planning the exhibitions of the future. It is a living space, where, starting from the study of documents and history under the guidance of the artistic directors themselves, selected young graduates can further their current programs and learn how to write critical and scientific essays; for this reason, today the Archive is also the *Biennale College ASAC - Scrivere in residenza*. *Biennale College ASAC - Scrivere in residenza* and was launched in the Spring of 2018. It was promoted through five national calls for proposals entitled: *Scrivere di danza*, *Scrivere di teatro*, *Scrivere di musica*, *Scrivere di cinema* and *Scrivere di architettura* (literally, Writing about dance, Writing about theatre, Writing about music, Writing about cinema and Writing about architecture). Twenty-five young Italian graduates under 30, scholars of performing arts, have been selected. They are studying in rotation, assisted by tutors at the Archives, attend festivals and exhibitions to write texts that will be collected and published by the Venice Biennale.

1- A. Warburg, *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, Aragno, Torino 2002.

2- Si veda il caso delle cosiddette "Scatole nere", serie di fascicoli che raccolgono i documenti relativi alle prime Biennali (1895-1942), costituiti proprio da contenitori neri che hanno finito nel tempo per indicare i contenuti stessi e che pertanto, in sede di riordino, sono stati conservati in nuove scatole dello stesso colore.

3- Come nel caso della serie "Copialettere", ovvero le minute della corrispondenza dal 1899 al 1938: dato il supporto molto fragile, si è deciso di ritirarli dalla consultazione e di trarne file digitali corredati dall'indice dei destinatari.

4- Così per il restauro e riversamento in digitale della collezione di video d'artista attuata con il supporto tecnico dell'Università di Udine.

1- A. Warburg, *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, Aragno, Turin 2002.

2- See the so called "Black boxes", a series of files containing the documents relating to the first editions of the Biennale (1895-1942), made up of black containers that indicate the contents themselves and that therefore, during the reorganization, have been kept in new boxes of the same color.

3- As in the case of the series "Copialettere", or the minutes of correspondence from 1899 to 1938: given the very fragile media, it was decided to withdraw them from consultation and get digital files accompanied by the index of recipients.

4- The same applies to the restoration and digital transfer of the artist's video collection, carried out with the technical support of the University of Udine.

←- L

Aldo Rossi, "Il Teatro del Mondo"
La Biennale di Venezia, 1979-80

©Giorgio Zucchiatti
Courtesy Archivio Storico de
La Biennale di Venezia - ASAC

Debora Rossi

Vicedirettore generale e responsabile
dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee
de La Biennale di Venezia

**Intervista di / Interview by Eriide Terenzoni
per / for AR MAGAZINE**

Referente Archivi dell'Ordine degli
Architetti P.P.C. di Roma e Provincia

Deputy Director General and Head of the Archivio
Storico delle Arti Contemporanee de La Biennale di
Venezia

Contact person, Archives of the Chamber
of Architects P.P.C. Rome and Province

Salvatore Aprea

L'ARCHIVIO DI ARCHITETTURA

Strumento per la costruzione del futuro

Archivi dell'École polytechnique fédérale di Losanna

“L'archive ne traite pas du passé, elle traite de l'avenir”, sostiene il filosofo francese Jacques Derrida¹. E difatti, come Derrida stesso spiega, al momento della costituzione di un archivio si opera una scelta di documenti che si ritiene di dover conservare perché essi possano ancora avere una funzione in futuro, affinché le informazioni e i significati di cui essi sono vettori possano essere ripetute e trasmesse. Bisogna tuttavia ricordare che ogni archivio reca in sé le tracce di una forte relazione con i concetti di perdita e distruzione, sebbene esso persegua un ideale di conservazione perenne. Si sceglie infatti di preservare qualcosa proprio quando si ravvisa il pericolo di una eventuale perdita o di una distruzione. “L'archive est rendue possible par la pulsion de mort, d'agression et destruction”² sostiene ancora Derrida. A questo proposito, emblematico è il caso del cosiddetto *Trésor des Chartes*, ovvero sia gli archivi della corona di Francia istituiti a Parigi dal re Filippo II dopo che questi aveva sperimentato la tragedia della distruzione dei registri reali durante la battaglia di Fréteval del 1194. Inoltre, la stessa scelta di conservare o meno dei documenti implica la consapevolezza della probabile perdita di ciò che non sarà oggetto di conservazione.

Tali aspetti della formazione di un archivio divengono ancora più drammatici nel caso dei documenti d'architettura. Questi sono infatti prodotti nell'ambito di attività professionali che, generalmente, non prevedono l'analisi, la selezione e

ARCHITECTURAL ARCHIVES Precious Instruments for the Construction of our Future

“L'archives ne traite pas du passé, elle traite de l'avenir”, says the French philosopher Jacques Derrida¹. And in fact, as Derrida himself explains, archives are only made of documents that are preserved to ensure future use of them, so that the information and meanings they contain could pass down to new generations. Nonetheless, it is worth observing that all archives conceal the traces of their strong relationship to the concepts of loss and destruction, although they pursue the ideal of everlasting preservation. As a matter of fact, we choose to preserve something when we see the danger of a possible loss. “L'archive est rendue possible par la pulsion de mort, d'agression et destruction”², argues Derrida.

In this regard, the case of the archives of the crown of France is emblematic. Known as *Trésor des Chartes*, they were established in Paris by King Philip II after he had experienced the tragic destruction of the royal registers during the battle of Fréteval in 1194. Furthermore, the choice itself to keep or not some documents implies the awareness of the probable loss of what will not be kept.

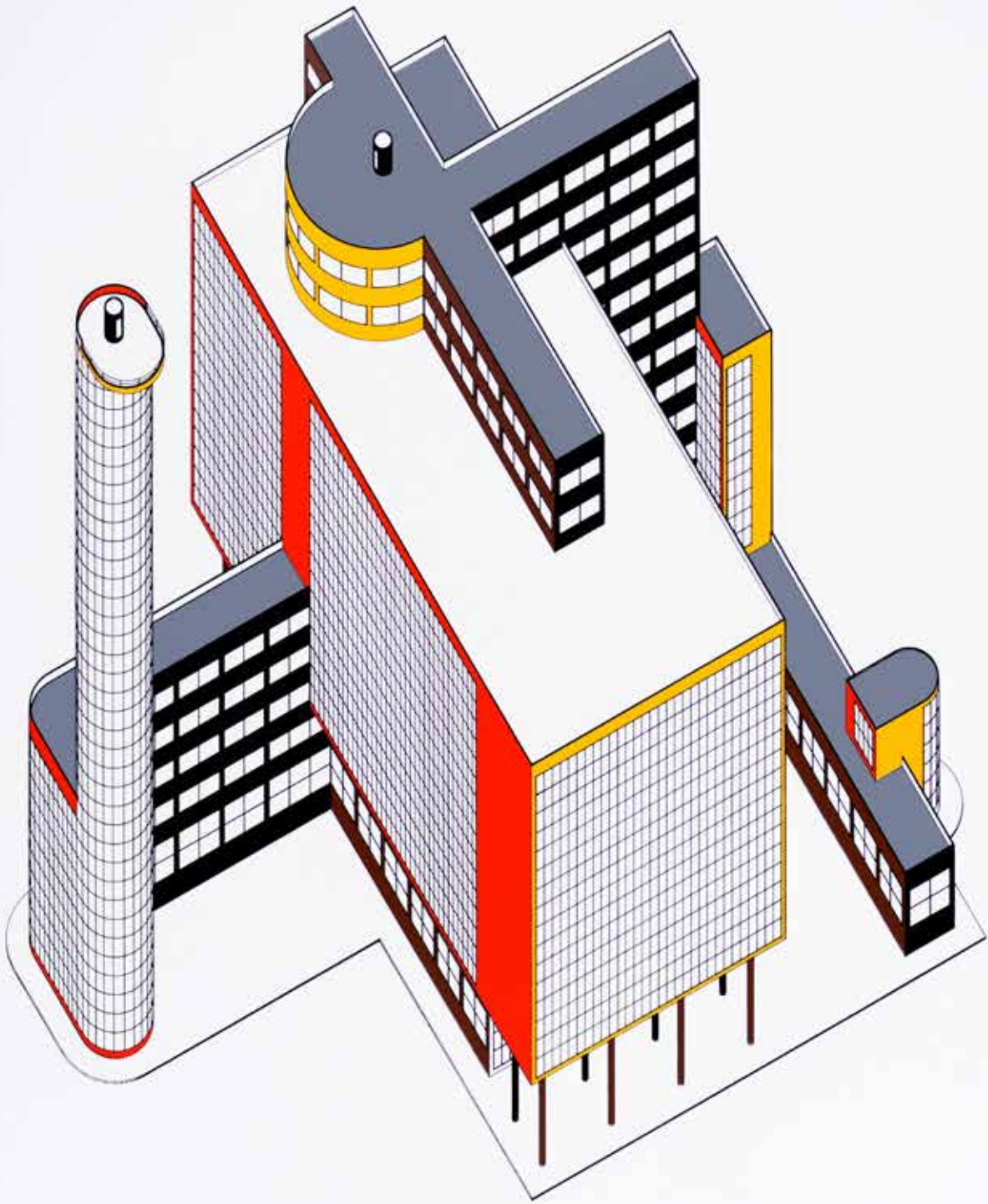
Such considerations concerning the formation of archives become even more dramatic in the case of architectural documents. These are produced in the context of professional

→ - A

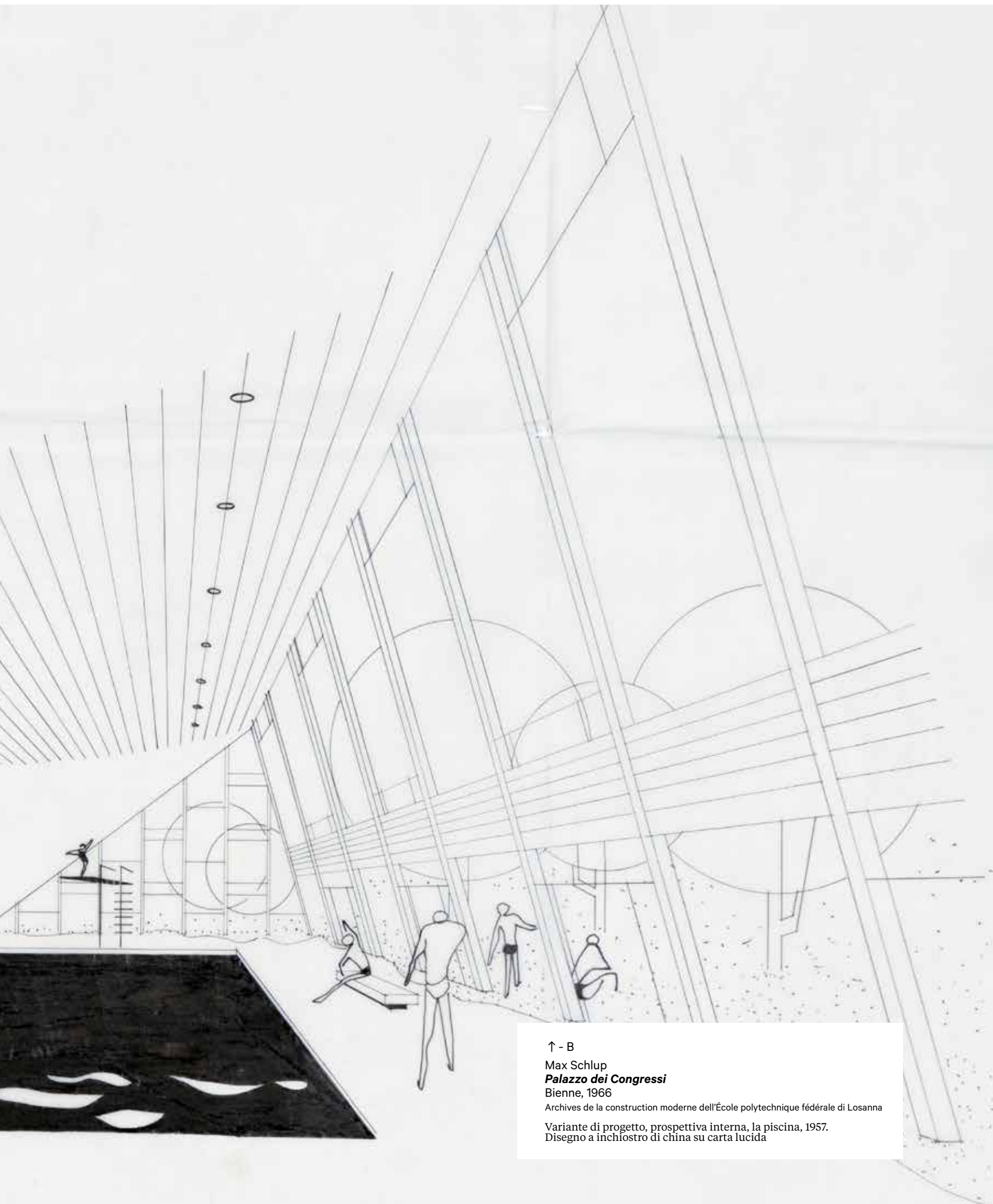
Alberto Sartoris
Chiesa di Notre-Dame du phare
Friburgo, 1931

Archives de la construction moderne dell'École polytechnique fédérale di Losanna

Progetto non realizzato. Assonometria, serigrafia a colori, 1972







↑ - B

Max Schlup

Palazzo dei Congressi

Bienne, 1966

Archives de la construction moderne dell'École polytechnique fédérale di Losanna

Variante di progetto, prospettiva interna, la piscina, 1957.
Disegno a inchiostro di china su carta lucida

l'inventariazione delle carte secondo uno schema prestabilito che le trasformi da oggetti d'uso corrente in documenti aventi valore archivistico per la ricerca storica, come accade invece ad esempio in diversi settori della pubblica amministrazione. Soltanto a posteriori, operazioni di analisi, valutazione della rilevanza storica e inventariazione vengono eseguite da istituzioni archivistiche e implicano una notevole assunzione di responsabilità. Prima di tutto perché la valutazione storica non sfugge all'influenza della cultura del tempo in cui essa viene eseguita. In secondo luogo perché, se un'istituzione archivistica sceglie di respingere un fondo, questo potrebbe andare irrimediabilmente perso. Scegliere in maniera ponderata e culturalmente fondata resta tuttavia un'azione ineludibile affinché l'archivio possa esistere e beneficiare di un corretto accrescimento nel tempo.

activities that basically do not involve systematical analysis, selections and inventorying of papers according to an established procedure that transforms them from objects of current use into documents having archival value for historical research. On the contrary, this happens in some sectors of public administration. In the case of architectural papers, actions like analysis, evaluations of historical relevance and inventorying are generally performed in retrospect by archival institutions and imply considerable assumption of responsibility. Firstly, because any historical evaluation is influenced by the culture of the time in which it is performed. Secondly, because the choice of rejecting an archival fund could entail the irretrievable loss of it. Nevertheless, choosing in a thoughtful and culturally founded manner is the only way to make archives exist and benefit from a correct growth over time.



↑ - C

Jean Tschumi
Edificio Nestlé
 Vevey, 1960

Archives de la construction moderne dell'École polytechnique fédérale di Losanna

Sala d'attesa al terzo piano. Disegno a colori, matita su carta lucida

L'archivio di Architettura

Strumento per la costruzione del futuro
Archivi dell'École polytechnique fédérale di Losanna

Architectural Archives

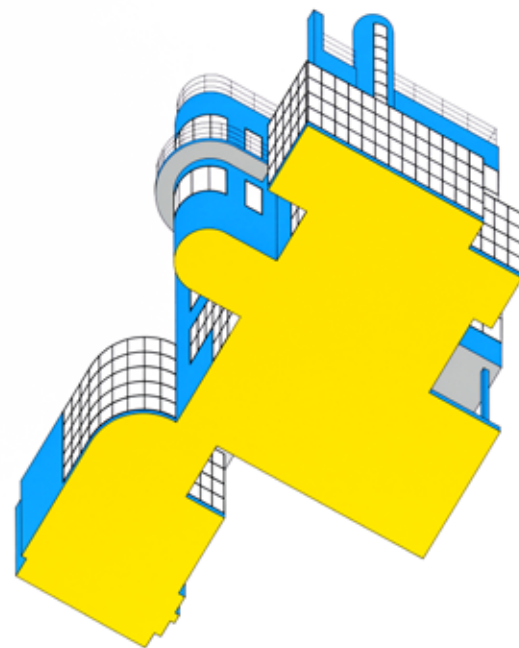
Precious Instruments for the Construction of our Future

Gli Archives de la construction moderne, missione e attività

Sulla base di queste considerazioni e di questi riferimenti teorici operano gli *Archives de la construction moderne (Acm)* dell'École polytechnique fédérale di Losanna. Coerentemente con le attività principali dell'istituzione che li ha fondati, la ricerca e l'insegnamento, gli *Acm* si adoperano per contribuire allo sviluppo di nuove conoscenze e, nel caso specifico, dell'architettura moderna dagli inizi del XX secolo ai tempi recenti. A tal fine, numerosi fondi provenienti da studi di architettura e ingegneria, nonché da imprese attive nel settore delle costruzioni, sono collezionati, conservati, resi disponibili per la consultazione e valorizzati attraverso attività culturali. Ben radicati nel territorio che li accoglie, gli *Acm* custodiscono principalmente fondi che documentano quell'attività architettonica della Svizzera francese che si

The Archives de la construction moderne, mission and activity

Based on the aforementioned considerations and theoretical references, the *Archives de la construction moderne (ACM)* of the *École polytechnique fédérale* (Swiss Federal Institute of Technology) of Lausanne pursue their mission and develop several projects. With respect to the main activities of their home institution, the ACM's aim is to contribute to the development of new knowledge on modern architecture from the beginning of the 20th century to recent times. To this end, they collect, preserve, make available for consultations and promote several funds coming from architecture and engineering firms, as well as from building companies. Being well rooted in their region, ACMs' collections mainly concern the architectural production of French-speaking Switzerland that is linked to the international cultural movements of the 20th century.



↑ - D

Alberto Sartoris
Casa del poeta Henri Ferrare
Ginevra, 1930

Archives de la construction moderne dell'École polytechnique fédérale di Losanna

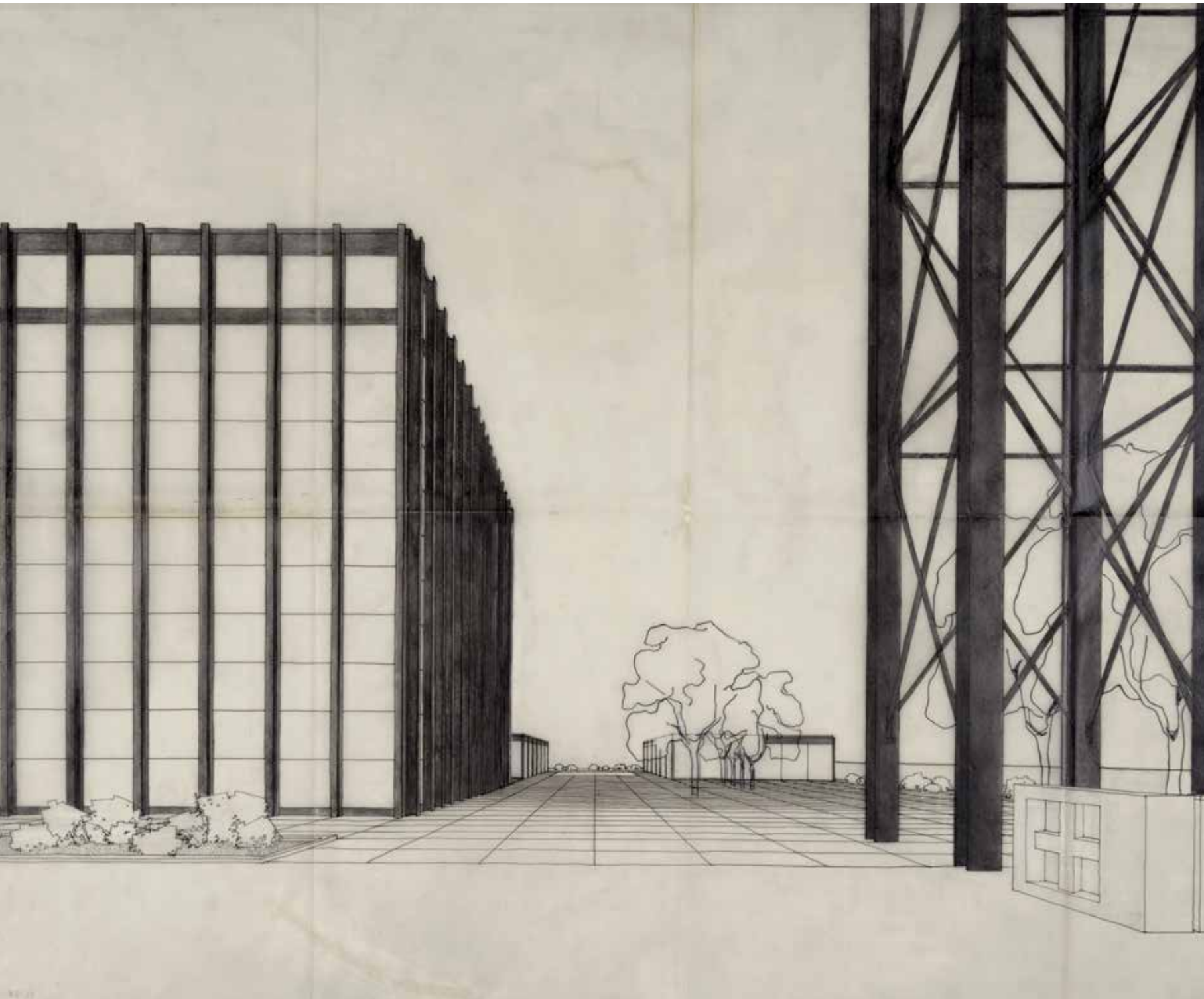
Progetto non realizzato. Assonometria, serigrafia a colori, 1996

↑ - E

Alberto Sartoris
Padiglione delle Comunità artigiane
Torino, Esposizione nazionale, 1928

Archives de la construction moderne dell'École polytechnique fédérale di Losanna

Variante di progetto. Assonometria, serigrafia a colori, 1987



↑ - F

Franz Füg

Chiesa di San Pio

Meggen, 1966

Archives de la construction moderne dell'École polytechnique fédérale di Losanna

Vista prospettica dell'accesso al piazzale da nord,
disegno a inchiostro di china su carta lucida



inscrive, per la sua qualità, nel contesto dei movimenti culturali internazionali del XX secolo.

Nonostante sia solitamente evocata per il suo carattere di moderazione, l'architettura elvetica ha apportato contributi determinanti allo sviluppo del Moderno e delle sue successive evoluzioni. Nel piccolo villaggio di Corseaux, non lontano da Losanna, Le Corbusier realizza tra il 1923 e il 1924 la Villa *Le Lac* mentre, negli stessi anni, un gruppo di giovani architetti originari di Zurigo e Basilea impongono un cambiamento radicale all'architettura locale. Tra essi vanno ricordati Hans Schmidt e Werner Max Moser che s'interessano alla nuova architettura olandese e collaborano con artisti e architetti avanguardisti quali El Lissitzky e Mart Stam. Proprio ad un'associazione tra Stam, El Lissitzky e Schmidt si deve la pubblicazione della rivista d'avanguardia *ABC: Beiträge zum Bauen* tra il 1924 e il 1927, alla quale contribuirà significativamente anche Hannes Meyer. Poco più tardi, nel 1928, nel castello di un villaggio rurale vodese, La Sarraz, ha luogo la fondazione dei Congressi Internazionali di Architettura Moderna fortemente voluti da Le Corbusier. L'emergere di una cultura elvetica moderna e internazionale è alla base dell'interessante produzione architettonica degli anni Trenta, a cui segue una battuta di arresto durante gli anni della guerra segnati dalla rimonta di un certo conservatorismo. Le ricerche per una nuova architettura riprendono nella seconda metà degli anni Quaranta con i lavori di Max Bill

Swiss architecture has made decisive contributions to the development of the Modern Movement and its subsequent evolutions, although it is usually remembered for its moderate character. In the small village of Corseaux, not far from Lausanne, Le Corbusier built the villa "Le Lac" between 1923 and 1924, while a group of young architects from Zurich and Basel were imposing radical changes in the local art of building. Among them we should mention Hans Schmidt and Werner Moser, who were interested in the new Dutch architecture and collaborated with avant-garde artists and architects such as El Lissitzky and Mart Stam. The publication of the avant-garde magazine *ABC Beiträge zum Bauen*, between 1924 and 1927, was precisely born of an association between Stam, El Lissitzky and Schmidt; Hannes Meyer also contributed significantly to this magazine. In 1928, the International Congresses of Modern Architecture were founded in the castle of a rural village in the Canton of Vaud, La Sarraz, and were strongly supported by Le Corbusier. Thus, the arising of modern and international culture became the precondition for an interesting architectural production in the 1930s. This was later followed by a setback during the years of the World War II, which were marked by the comeback of a certain conservatism. Research for a new architecture resumed in the second half of the 1940s with the works of Max Bill about *Die gute Form*. They then evolved in the wake of the more general tension between the geometric rigor inspired by the architecture of Mies van der Rohe and the plastic experimentations influenced by Le Corbusier.

↑ - G

Alphonse Laverrière
Ensemble Bel-Air Métropole
Losanna, 1932

Archives de la construction moderne dell'École polytechnique fédérale di Losanna

Variante di progetto. Prospetto verso est,
disegno a matita su carta



↑ - H

Jean Tschumi, Edouard-Marcel Sandoz

Padiglione Nestlé

Parigi, Esposizione Universale, 1937

Archives de la construction moderne dell'École polytechnique fédérale di Losanna

Variante di progetto. Vista prospettica della facciata principale,
disegno a colori su carta lucida e legno, tecnica mista



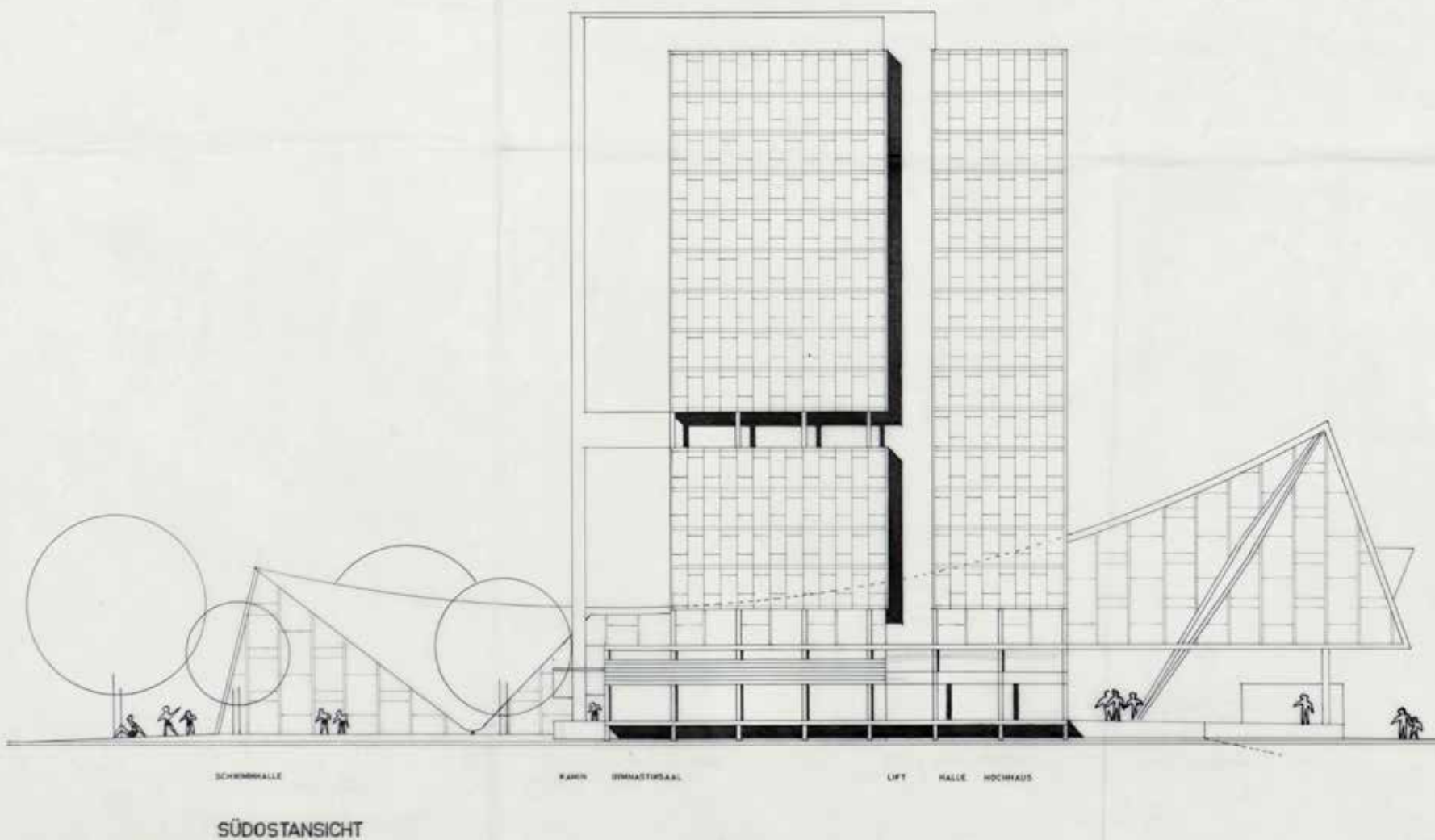
PROJET 2

JEAN T. CHUMY ARCHITECTE D.P.L.C.
ET M. SARDOZ SCULPTEUR.

TERRESTRES DE CHOCOLAT

AVENUE DE LA LIBERTÉ 1011

1935



↑ - I

Max Schlup
Palazzo dei Congressi
 Bienne, 1966

Archives de la construction moderne dell'École polytechnique fédérale di Losanna

Variante di progetto, 1957. Prospetto verso nord-est.
 Disegno a inchiostro di china su carta lucida

↗ - J

Jean Tschumi
Progetto di concorso per la sede dell'Organizzazione mondiale della sanità
 Ginevra, 1960

Archives de la construction moderne dell'École polytechnique fédérale di Losanna

Collage a tecnica mista su carta fotografica



su *Die gute Form*, e procedono poi nel solco della più generale tensione tra rigorismo geometrico di stampo miesiano e ricerca plastica d'influenza corbusierana.

Per lo studio di tali avvenimenti, le collezioni degli *AcM* contengono fondi importanti quali, ad esempio, quelli di Alphonse Laverrière, Alberto Sartoris, George Brera, Jean Tschumi e Jean-Marc Lamunière. Tra questi, il fondo Sartoris assume una rilevanza particolare per l'estensione cronologica e la sua complessa composizione. Esso contiene infatti sia la documentazione prodotta dall'architetto, sia una ricca collezione documentaria sull'architettura e l'arte moderna.

Oltre alle attività d'archivio in senso stretto, gli *AcM* conducono ricerche che si concludono con pubblicazioni e mostre d'architettura. Tra i lavori più recenti vanno menzionati quelli sulla *Casa del popolo* e sul *Palazzo dei Congressi* di Biene, rispettivamente degli architetti Eduard Lanz e Max Schlup, incentrati sullo studio dell'evoluzione del progetto attraverso i documenti d'archivio per comprendere la qualità architettonica di un edificio; nonché l'esposizione e il libro *Habiter la modernité* sull'architettura dell'abitazione unifamiliare in Svizzera francese tra le due guerre mondiali, nel contesto del Movimento Moderno internazionale.

For the study of these events, the ACM offer important archival funds such as those of Alphonse Laverrière, Alberto Sartoris, George Brera, Jean Tschumi and Jean Marc Lamunière. Among these, the Sartoris collection is of great interest due to its complex composition and chronological extension. It contains both the documentation produced by the architect and a rich documentary collection on architecture and modern art.

In addition to archive activities in the strict sense, the ACM develop research that concludes with publications and architectural exhibitions. The most recent works include those on the People's House and the Palace of Congress in Biel, respectively by architects Eduard Lanz and Max Schlup. These studies are based on the analysis of the evolution of projects through archival documents, aiming at understanding the architectural quality of buildings, while the almost contemporary exhibition *Habiter la modernité* and its related book have addressed the issue of the single-family dwelling in French-speaking Switzerland between the two world wars, in the context of the International Modern Movement.

1- J. Derrida, *Trace et archive, image et art*, INA, Bry-sur-Marne 2014, p. 62.
2- J. Derrida, *Mal d'archive*, Galilée, Paris 1995, p. 146.

Salvatore Aprea

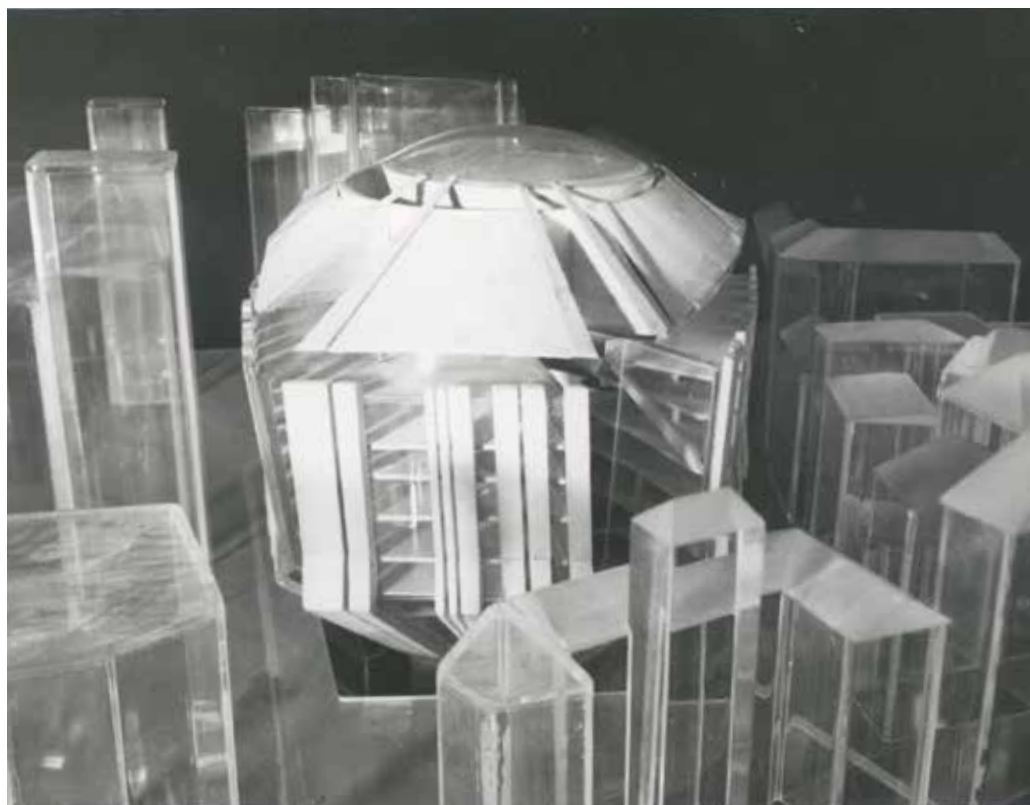
Direttore Archives de la construction moderne
École polytechnique fédérale – Lausanne

Director

Giulia Mura

5 CONCORSI A ROMA

Montecitorio, Auditorium, MAXXI, MACRO, La Nuvola



↑ - A
Francesco Palpacelli con Sergio Musmeci (Motto RES)
Concorso per i Nuovi Uffici della Camera dei Deputati
1967

© Archivio Storico Camera dei Deputati

Plastico



↑ - B
Giuseppe e Alberto Samonà (Motto Martedì)
Concorso per i Nuovi Uffici della Camera dei Deputati
1967

© Archivio Storico Camera dei Deputati

Plastico

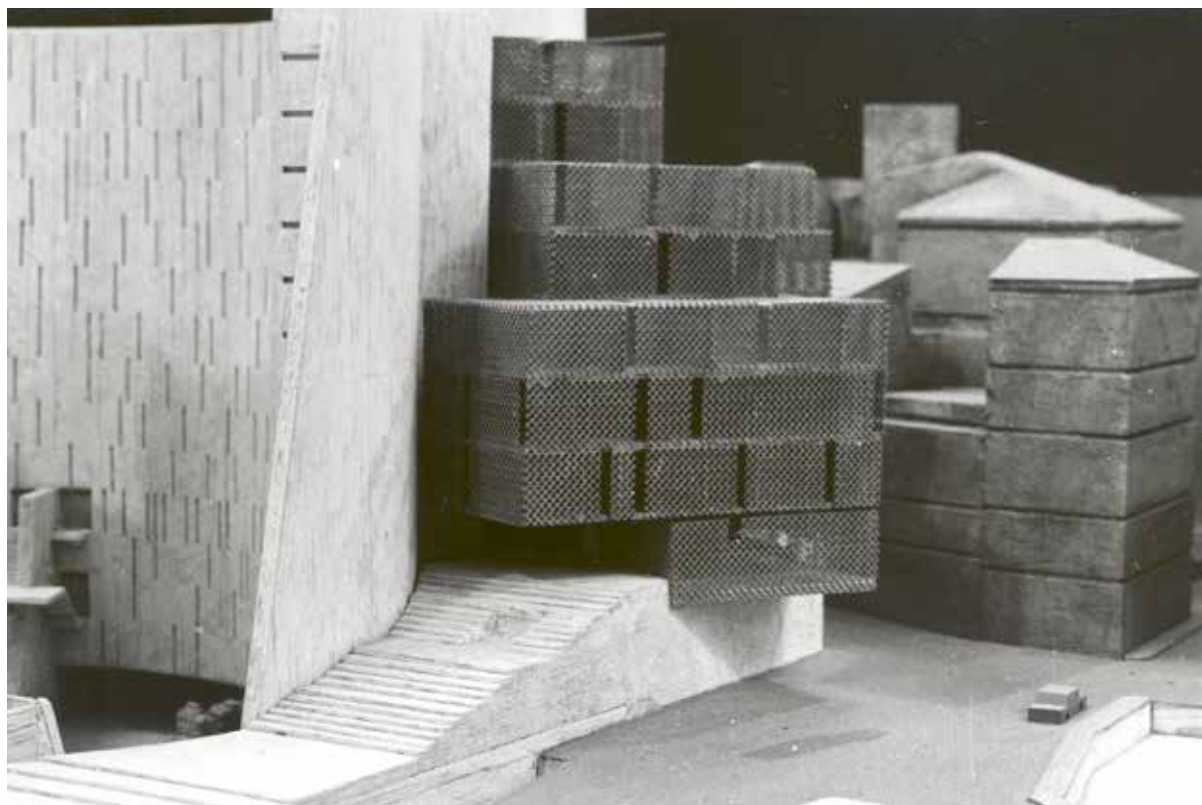
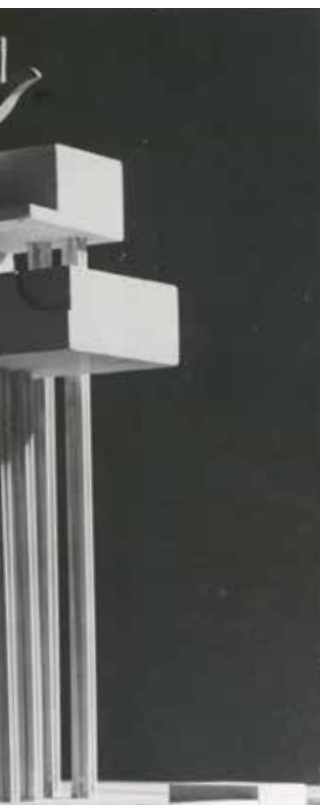
Le città, per come le conosciamo noi oggi, sono frutto di anni di stratificazioni, visioni, tentativi più o meno fortunati. Alcune realizzazioni sono diventate poi tanto iconiche nel nostro immaginario urbano da costituire nuovi, insostituibili tasselli nelle mappe che ognuno si costruisce e vive (si pensi, ad esempio, all’impatto che ebbe nel 1977 su Parigi il Beaubourg – frutto di un concorso – e sul nuovo modo di immaginare gli spazi museali). Alcuni brani di città, in particolare, sono il risultato di ricerche ottenute proprio grazie ai concorsi, strumenti imprescindibili per la crescita professionale e architettonica, nei quali i progettisti hanno la facoltà di sperimentare e proporre soluzioni formali, tipologiche e compositive mai viste.

Roma, con le sue ‘ingombranti’ preesistenze, costituisce un terreno di gioco particolarmente difficile per portare avanti alcuni linguaggi del contemporaneo. Negli ultimi cinquant’anni infatti, lo ha fatto molto meno, con maggiore difficoltà e minori risultati di altre capitali che, grazie ad un sistema concorsuale efficiente e codificato, hanno invece po-

FIVE COMPETITIONS IN ROME Montecitorio, Auditorium, Maxxi, Macro, La Nuvola

Cities, as we know them today, originate from years of stratifications, visions, and endeavours with varying degrees of fortune. Some structures and buildings have become so iconic in our urban imagination as to represent new and unreplaceable landmarks. Just think of the impact that the *Centre Pompidou (Beaubourg)* – resulting from a competition – had on Paris in 1977 and on the design of museums. In particular, parts of some cities are the result of studies carried out in connection with competitions. Competitions are key tools for the professional development of designers and for the progress of architecture. In these competitions, designers have the opportunity to experiment and propose unique formal, typological, and compositional solutions.

With its cumbersome past, Rome is a particularly difficult playground in which to experiment with different styles of contemporary



↑ - C

Gruppo Passarelli (Motto 3P3C)
Concorso per i Nuovi Uffici della Camera dei Deputati
1967

© Archivio Storico Camera dei Deputati

Plastico

tuto esprimere e dare valore a edifici che hanno sfidato il gusto comune, portandolo oltre. Certo, lavorare in un contesto così consolidato è un'operazione che si porta dietro moltissime anose questioni.

In primis, il sempreverde quesito legato ad un problema di fondo, se sia cioè opportuno intervenire in tessuti storicamente connotati attraverso interventi contemporanei o se si debba tutelarli nella loro fragilità e bellezza.

La risposta non è semplice, certo, ma su un dato non si può far finta di nulla: le città cambiano, si trasformano, si evolvono, dovendo assecondare nuove necessità e nuovi paradigmi di chi le vive.

Analizziamo allora cronologicamente cinque esempi di concorsi pubblici con cui la capitale si è confrontata, a partire da quello bandito nel 1966 per l'ampliamento della Camera dei Deputati fino ad arrivare al 'recente' esempio per il suo nuovo Centro Congressi, 'La Nuvola' di Fuksas all'Eur, passando per l'Auditorium, il MAXXI e il Macro. Quattro su cinque realizzati da famose archistar, è vero, ma che fatica.

architecture. In Rome, in the past fifty years, this experimentation has been poor, difficult, and with fewer results than in other capital cities. Indeed, other cities have relied on an efficient competition system, based on adequate rules, which has enhanced the value of buildings that have challenged and gone beyond mainstream architecture. Of course, working in ancient cities has always posed a number of questions, the basic one of which is whether we should introduce contemporary designs into urban fabrics having distinctive historical features or whether we should protect their beauty and vulnerability. The answer is certainly not straightforward, but we should not neglect the fact that cities change and evolve, and that their inhabitants have new requirements and paradigms of life to which we should respond.

Thus, let us chronologically analyse five examples of public competition launched in Rome, from the one in 1966 for the enlargement of the building of *Camera dei Deputati* (Chamber of Deputies – *Montecitorio*) to the recent competition for the construction of the new convention centre, the *Nuvola*, designed by Fuksas in the EUR district,

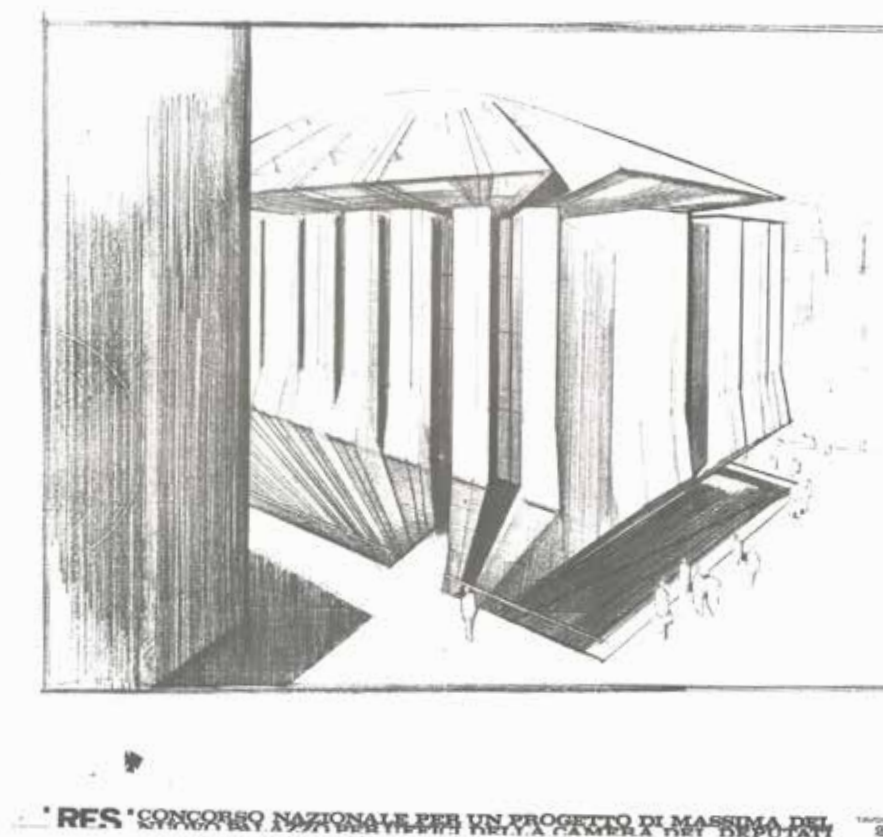


↑ - D

Giuseppe e Alberto Samonà (Motto Martedì)

Concorso per i Nuovi Uffici della Camera dei Deputati
1967

© Archivio Storico Camera dei Deputati



↑ - E

Francesco Palpacelli con Sergio Musmeci (Motto RES)

Concorso per i Nuovi Uffici della Camera dei Deputati
1967

© Archivio Storico Camera dei Deputati

1. Concorso per i Nuovi Uffici della Camera dei Deputati, 1967

Non si può certo dire che Roma negli anni '60 non fosse in uno dei suoi momenti migliori: c'era la *Dolce Vita* e il cinema, c'erano appena state le XVII Olimpiadi e con esse alcuni importanti interventi architettonici e infrastrutturali ad opera di grandi nomi del tempo (Nervi, Libera, Moretti, Monaco, Luccichenti tanto per citarne alcuni) di cui godiamo tuttora. Nel 1962 inoltre, era stato anche approvato – non senza accese polemiche – il nuovo PRG. Questo il contesto storico, politico e culturale in cui, il 17 maggio 1966, si inserisce il concorso bandito dalla Camera dei Deputati per l'ampliamento dei propri spazi a Montecitorio. Il lotto assegnato? 3.300 mq tra via della Missione e via di Campo Marzio, con la richiesta, esplicita, di intervenire in uno dei vuoti del centro storico (dove nulla più era accaduto, dopo gli sventramenti fascisti nel Ventennio) attraverso la realizzazione di una miriade di nuovi ambienti e servizi connessi al Parlamento.

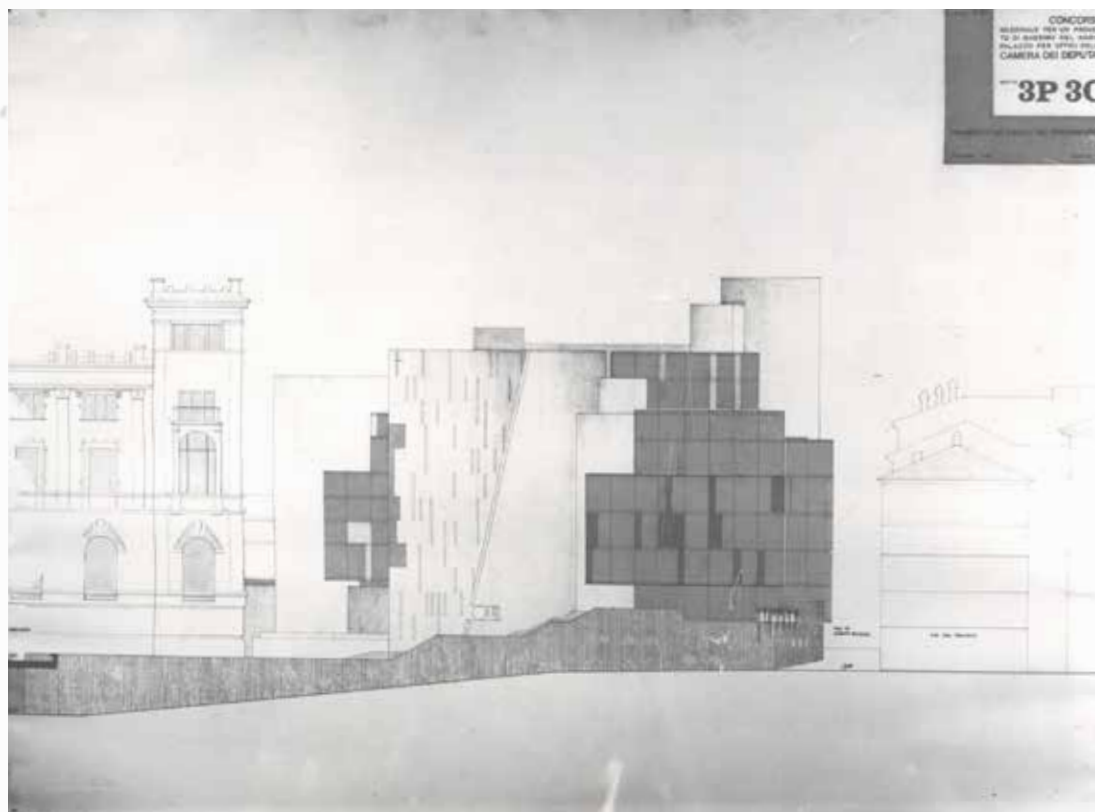
Troppi, si è subito detto, dato che le richieste spaziavano da una nuova biblioteca per 1 milione di volumi ad

and then of the *Auditorium Parco della Musica*, and the *MAXXI* and *MACRO* museums. Four of the winning projects bore the names of famous architects, with all the consequences that fame entailed.

1. Competition for the construction of the New Offices of Camera dei Deputati, 1966

Undoubtedly, in the 1960s, Rome was in full bloom: it was enjoying the *Dolce Vita*, its film-making industry was thriving, and the 17th Olympic Games had given rise to major architectural and infrastructural works by the most prominent architects of the time (Nervi, Libera, Moretti, Monaco, and Luccichenti, just to name a few) that we are still using. Moreover, in 1962, the new and contentious *Piano Regolatore Generale* (PRG, master plan) had also been passed. It is in this historical, political, and cultural context that, on 17 May 1966, the *Camera dei Deputati* launched a competition for the enlargement of its *Montecitorio* building. The project

location was a 3300 sq m area between *Via della Missione* and *Via di Campo Marzio*. An explicit requirement of the competition was to use one of the empty spaces available in Rome's historical

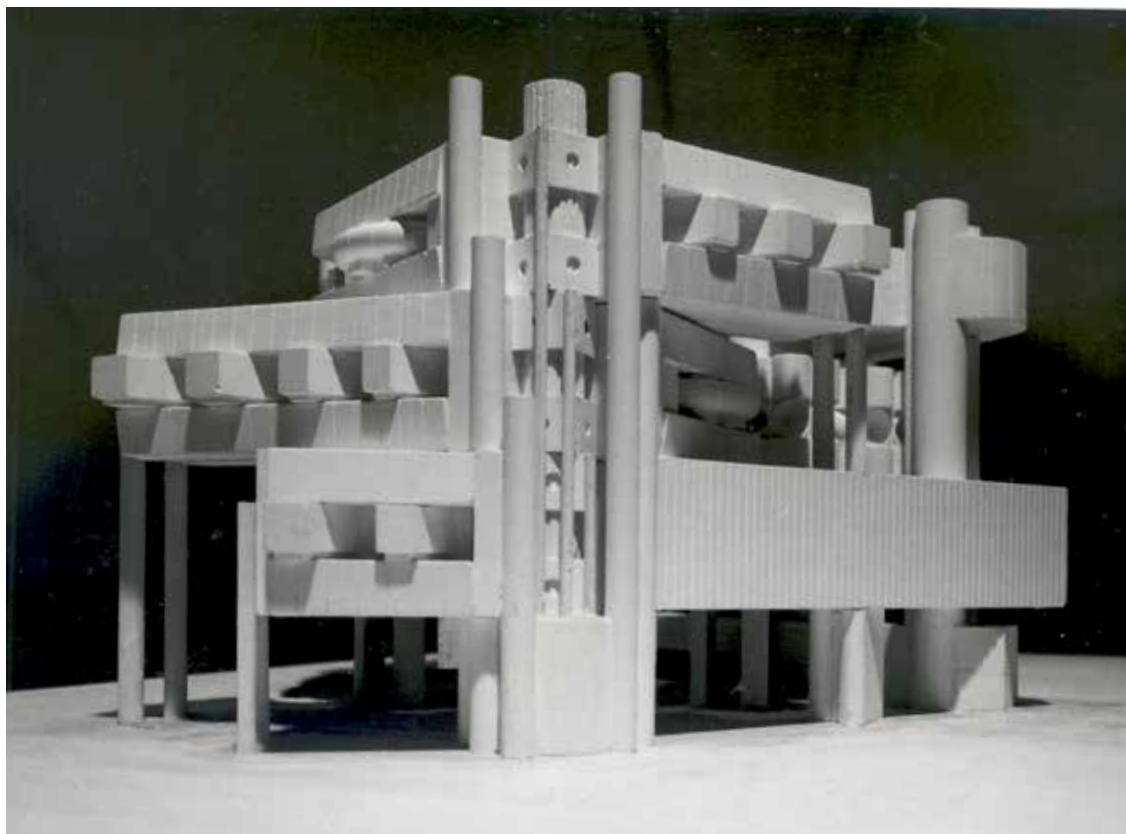


↑ - F

Gruppo Passarelli (Motto 3P3C)

Concorso per i Nuovi Uffici della Camera dei Deputati
1967

© Archivio Storico Camera dei Deputati



↑ - G

Maurizio Sacripanti (Motto Omaggio a Mafai)
**Concorso per i Nuovi Uffici
della Camera dei Deputati**
1967

© Archivio Storico Camera dei Deputati

Plastico

5 concorsi a Roma

Montecitorio, Auditorium, MAXXI, MACRO, La Nuvola

Five competitions in Rome



un'autorimessa ipogea, da un ristorante da 250 coperti a spazi per la catalogazione, l'archivio e il pubblico, nonché uffici per i dipendenti, banca, ufficio postale, locali tecnici, ambulatorio, barbiere e tabaccheria. Un bando – mal scritto a detta di Tafuri – che denota una certa voglia di ricerca ma al contempo una endemica incapacità politica di gestire un progetto tanto complesso, a partire dalla composizione della Giuria preposta alle valutazioni: nonostante fosse particolarmente nutrita infatti, con oltre 30 membri, era costituita da una componente variegata di personalità, di cui solo 6 avvezze alla cultura architettonica e solo 3 storici.

Probabilmente infatti, data l'altissima levatura delle 64 proposte pervenute, alcuni errori sono attribuibili ad una scrittura superficiale del bando apparso in *Gazzetta Ufficiale*, non sostenuto da sufficienti argomentazioni di carattere urbanistico che sarebbero state necessarie per la fattibilità dell'intera operazione architettonica. Il vero nodo sembra essere – a livello pressoché unanime – l'autorimessa interrata richiesta, che poco dialoga anche con la circolazione veicolare circostante, rendendo la sua realizzazione un punto debolissimo. Ecco perché nessuno dei progetti presentava una reale soluzione al problema, fornendo risposte inefficaci sia dal punto di vista funzionale che formale. Questi alcuni dei partecipanti: Italo Insolera, Gruppo Romano-Castellazzi, gruppo Pascoletti, ing. Lemmi-Mencarelli-Giannoli, gruppo

centre (where nothing had happened since the ravages of the Fascist period) by designing a myriad of new spaces and service areas related to the activity of Parliament.

Too many spaces and service areas – people said immediately – as the requirements ranged from a new library for one million books to a garage, from a restaurant with 250 seats to premises for cataloguing, for archives, and for the public, as well as employees' offices, a bank, a post office, utility rooms, a dispensary, a barber's shop and a tobacconist's shop. The notice of the competition – ill written according to Tafuri – revealed a certain quest for new approaches but, at the same time, an endemic political inability to manage such a complex project, including the membership of the jury in charge of assessing the project proposals: over thirty members with diverse backgrounds, but only six of them were familiar with architecture and only three were historians.

Given the high value of the 64 submitted projects, it is likely that some errors were made owing to the ill written competition notice (published in the *Gazzetta Ufficiale*), not underpinned by urban planning considerations that would ensure the feasibility of the projects. The biggest issue, by all accounts, was the construction of the underground car park. Considering the heavy vehicle traffic in that area of the city, its construction was riddled with difficulties. This is why none of the projects offered a real solution to the issue,

← - H

Gruppo Quaroni (Motto Bouleuterion)
**Concorso per i Nuovi Uffici
della Camera dei Deputati**
1967

© Archivio Storico Camera dei Deputati

Plastico

↑ - I

Gruppo Passarelli (Motto 3P3C)
**Concorso per i Nuovi Uffici
della Camera dei Deputati**
1967

© Archivio Storico Camera dei Deputati

Plastico

Vaccaro-Valle-Vitellozzi, gruppo Lapadula, Sara Rossi, gruppo COMARCH, Muzio-Mazzucchelli, gruppo Carbonara, Gian Antonio ed Emiliano Bernasconi, Leonardo Mosso, Cesare Ligini, Costantino Dardi, Ludovico Quaroni, Giuseppe e Alberto Samonà, Luigi Pellegrin e Ciro Cicconcelli, gruppo Girardi, gruppo Passarelli, gruppo Aymonino, Claudio Dall'Olio, Palpacelli e ing. Musmeci, gruppo Cappai-Chiodini, gruppo Angeletti-Pazzaglini, gruppo Macchi-Porta-Bonfanti, Antonio Foscari, gruppo Franchetti-Nonis, gruppo Piroddi, Maurizio Sacripanti, gruppo GRAU, gruppo Manieri, gruppo Portoghesi, gruppo Stass, gruppo Caniggia, gruppo Bollati, gruppo Romoli, Alessandro Libera, Maria Angelini e Alessandro Orlandi, Paolo Cuccioletta, gruppo Roncoroni, Giorgio Santoro, Gian Ugo Polesello.

2. Concorso per l'Auditorium Parco della Musica, 1994-2002

Dopo i concorsi nazionali del 1935 e del 1950 per realizzare un auditorio a Roma, fu solo nel 1993 che il Comune di Roma – allora amministrato dal sindaco Francesco Rutelli – bandì un concorso internazionale ad inviti per la realizzazione del nuovo Auditorium, indicando come area preposta ad accoglierlo uno spazio, di proprietà pubblica, posto tra il villaggio Olimpico e lo stadio Flaminio. Una vasta area degradata e abbandonata, di circa di 55.000 mq, a pochi chilometri dal centro di Roma, lungo la via Flaminia, caratterizzata da alcuni gioielli di architettura moderna lasciati deperire. Dopo un processo concorsuale tutto sommato veloce, il 27 luglio 1994 viene proclamato vincitore il progetto di Renzo Piano, in sinergia con Jürgen Reinhold dello studio Müller-BBM di Monaco di Baviera, che si è preoccupato di dotare le tre sale di un'acustica ottimale, e con l'architetto paesaggista Franco Zagari che si è occupato invece della consulenza urbanistica e degli spazi esterni. Il 15 gennaio 1995, il progetto è consegnato al Comune di Roma, che interviene con alcune varianti dimensionali e modificando la viabilità circostante. Tre i volumi principali del complesso, costituiti da tre sale concerto simili a scarabei – da 700, 1.200 e 2.800 posti – ricoperte con lastre di piombo e disposte a raggiera intorno ad un anfiteatro all'aperto, la *cavea*, che può accogliere circa 3.000 spettatori. Lo spazio circostante è occupato da altre strutture – ambienti di servizio, studi di registrazione, sale prove – mentre attorno all'insieme degli edifici corre un vasto terrazzo praticabile.

Nel 1996 il cantiere inizia – non senza difficoltà, vicende travagliate e una forte lievitazione dei costi inizialmente stimati – per essere interrotto nel novembre per il ritrovamento dei resti di un'antica villa romana di 2.600 anni fa, oggi completamente integrata grazie ad una variante di progetto. Altre vicende fanno sì che tra il 1999 e il 2000, poi il Comune affidi i lavori a nuove imprese che procedono con grande competenza e più velocemente e nel frattempo fonda la società di gestione Musica per Roma Mpr S.p.A, trasformata nel 2004 in Fondazione con compiti amministrativi, organizzativi e di produzione culturale. Il 21 aprile 2002 sono inaugurate la sala Petrassi e la sala Sinopoli mentre il 21 dicembre dello stesso anno viene inaugurata la sala Santa Cecilia. Nei primi mesi del 2003 il complesso è finalmente

providing ineffective answers in both functional and formal terms. Here are some of the participants in the competition: Italo Insolera, Gruppo Romano–Castellazzi, Gruppo Pascoletti, Ing. Lemmi–Mencarelli–Giannoli, Gruppo Vaccaro–Valle–Vitellozzi, Gruppo Lapadula, Sara Rossi, Gruppo COMARCH, Muzio–Mazzucchelli, Gruppo Carbonara, Gian Antonio and Emiliano Bernasconi, Leonardo Mosso, Cesare Ligini, Costantino Dardi, Ludovico Quaroni, Giuseppe and Alberto Samonà, Luigi Pellegrin and Ciro Cicconcelli, Gruppo Girardi, Gruppo Passarelli, gruppo Aymonino, Claudio Dall'Olio, Palpacelli and ing. Musmeci, Gruppo Cappai–Chiodini, Gruppo Angeletti–Pazzaglini, Gruppo Macchi–Porta–Bonfanti, Antonio Foscari, Gruppo Franchetti–Nonis, Gruppo Piroddi, Maurizio Sacripanti, Gruppo GRAU, Gruppo Manieri, Gruppo Portoghesi, Gruppo Stass, Gruppo Caniggia, Gruppo Bollati, Gruppo Romoli, Alessandro Libera, Maria Angelini and Alessandro Orlandi, Paolo Cuccioletta, Gruppo Roncoroni, Giorgio Santoro, and Gian Ugo Polesello.

2. Competition for the construction of the Auditorium Parco della Musica, 1994-2002

After national competitions in 1935 and 1950 for the construction of a concert hall in Rome, it was only in 1993 that the Municipality of Rome – led then by Mayor Francesco Rutelli – launched an international competition by invitation for the construction of a new concert venue in a State-owned area located between *Villaggio Olimpico* and *Stadio Flaminio*. It was a wide abandoned site of roughly 55,000 sq m, a few kilometres away from Rome's centre, along *Via Flaminia*, with some jewels of modern architecture that had been left to deteriorate. After a fairly rapid assessment process, on 27 July 1994, the Municipality announced the winner of the competition: Renzo Piano. The latter worked in synergy with Jürgen Reinhold from Müller-BBM of Munich, who optimised the acoustics of the three halls, and with landscape architect Franco Zagari, who provided consulting services in urban planning and took care of the outdoor spaces of the *Auditorium*. On 15 January 1995, the project was delivered to the Municipality of Rome, which made some dimensional changes to it and modified the surrounding road network. The complex consisted of three main buildings: three beetle-like concert halls – with 700, 1,200, and 2,800 seats – covered with lead plates and radially arranged around an outdoor amphitheatre, the *cavea*, which can accommodate approximately 3,000 spectators. A wide pedestrian terrace runs along all the buildings.

Construction started in 1996 – with difficulties and sharp increases in costs compared to the initially budgeted ones. In November of the same year, works were interrupted because of the discovery of the relics of an ancient Roman villa dating back to 2,600 years, which was subsequently completely integrated into the *Auditorium* area thanks to a design change. Between 1999 and 2000, the Municipality entrusted the construction to new contractors, which were more qualified and worked more quickly. In the meantime, a company – Musica per Roma (Mpr SpA) – was set up to manage the activities of the *Auditorium*. The company was converted to a Foundation in 2004 with administrative,



↑ - J

Renzo Piano Building Workshop
Auditorium Parco della Musica
Roma, 1994-2002
Ph © Moreno Maggi

Lucidatura del piombo in copertura



↑ - K
Renzo Piano Building Workshop
Auditorium Parco della Musica
Roma, 1994–2002
Ph © Moreno Maggi
Foto aerea

5 concorsi a Roma

Montecitorio, Auditorium, MAXXI, MACRO, La Nuvola

Five competitions in Rome



↑ - L

Renzo Piano Building Workshop

Auditorium Parco della Musica

Roma, 1994–2002

Ph © Moreno Maggi

Complesso in costruzione, visto da Parioli

ultimato e comincia ad operare a pieno regime, diventando oggi un punto di riferimento culturale per la città, sia per la musica che per il cinema.

3. Concorso per il nuovo Museo nazionale delle arti del XXI secolo / MAXXI, 1997-2010

La seconda metà degli anni '90 è stata, per Roma, un momento particolarmente proficuo per la compilazione di bandi di concorso finalizzati alla creazione di nuovi *hub* culturali. La spinta fu data dal sindaco Francesco Rutelli, al suo secondo mandato, in sinergia col Mibact (ora Mibac), con l'obiettivo di incentivare un sistema virtuoso che aiutasse la città a dotarsi di spazi contemporanei adatti a renderla una capitale degna di tale nome. Tra le opere che rientrano in questo flusso si inserisce la storia del museo MAXXI, fortemente voluto dal Ministero per i Beni Culturali con il fine di creare un nuovo polo museale nazionale dedicato alle arti contemporanee. Come prima cosa era necessario trovare uno lotto adatto a tale scopo, motivo per cui, nel 1997, il Mibact ottiene dal Ministero della Difesa la cessione di un'ampia area nel quartiere Flaminio, lungo via Guido Reni, fino a quel momento occupata da officine e padiglioni della ex Caserma Montello, in disuso da tempo.

Nel 1998, viene poi bandito un concorso internazionale di idee, articolato in due fasi, che prevedeva un piano funzionale complesso per la realizzazione di un museo per l'architettura e uno per le arti del XXI secolo, uno spazio per le produzioni sperimentali, la biblioteca, l'auditorium, spazi per eventi dal vivo, spazi didattici e servizi collaterali. Sono oltre 273 le candidature provenienti da tutto il mondo, tra cui vengono selezionate 15 *shortlisted*: Adam Caruso, Francesco Cellini con Franco Ceschi, Michele De Lucchi con Achille Castiglioni e Italo Lupi, Edouardo Souto de Moura, Vittorio Gregotti con Franco Purini, Zaha Hadid, Steven Holl, Toyo Ito, Rem Koolhaas, Pierluigi Nicolini con Italo Rota, Jean Nouvel, Christos Papoulias, Mosè Ricci con Carmen Andriani, Aldo Aymonino e Pippo Ciorra, Kazuyo Sejima con Rue Nishizawa, Cino Zucchi con Stefano Boeri.

A vincere è però il progetto dell'architetto anglo irachena Zaha Hadid capace di convincere la giuria attraverso una proposta architettonicamente innovativa ("il Maxxi è un campo" disse parlandone) costituita da flussi, da layers, da corpi e volumi che si intersecano tra loro, interpretando con lucidità visionaria le potenzialità della nuova istituzione, in una città già stratificata come Roma. Il primo passo fu cominciare con il restauro, nel 1999, di alcuni edifici delle ex caserme – di cui si prevedeva il mantenimento nel progetto della Hadid – al fine di creare uno spazio espositivo temporaneo e sperimentare così la programmazione culturale della futura istituzione nel corso dei quattro

organizational, and cultural production tasks. On 21 April 2002, the Petrassi and Sinopoli halls were inaugurated and, on 21 December of the same year, the Santa Cecilia hall followed. In early 2003, the *Auditorium* was finally completed and began its activities on a regular basis, becoming a cultural point of reference in Rome for both music and cinema.

3. Competition for the New National Museum of 21st Century Arts / MAXXI, 1997-2010

In the second half of the 1990s, numerous competitions were launched in Rome for the creation of new cultural hubs. It was Mayor Francesco Rutelli (during his second term) who gave impetus to these initiatives, working in synergy with the Ministry of Cultural Heritage (MIBACT, now MIBAC).

The goal was to promote a virtuous system of contemporary spaces allowing Rome to become a real capital city.

The MAXXI museum is among the projects commissioned in this period. The construction of the museum was strongly supported by MIBACT, which intended to create a new centre for contemporary arts. First of all, it was necessary to find a suitable site. Thus, in 1997, the Ministry of Defence transferred one of its areas in the *Flaminio* district, along *Via Guido Reni*, to MIBACT. Until that time, this wide area had been occupied by workshops and pavilions belonging to the former *Montello* barracks, which were no longer used.

In 1998, an international ideas competition was launched. The competition, which was divided into two stages, involved a complex functional plan for the construction of a museum of architecture and a museum of 21st century arts, a space for experimental productions, a library, a conference hall, spaces for live performances, educational premises, and related service areas. Over 273 entries from all over the world were submitted; 15 of them were shortlisted, namely those by Adam Caruso, Francesco Cellini together with Franco Ceschi, Michele De Lucchi together with Achille Castiglioni and Italo Lupi, Edouardo Souto de Moura, Vittorio Gregotti together with Franco Purini, Zaha Hadid, Steven Holl, Toyo Ito, Rem Koolhaas, Pierluigi Nicolini with Italo Rota, Jean Nouvel, Christos Papoulias, Mosè Ricci together with Carmen Andriani, Aldo Aymonino, and Pippo Ciorra, Kazuyo Sejima together with Rue Nishizawa, and Cino Zucchi together with Stefano Boeri.

However, the winning project was the one by Anglo-Iraqi architect Zaha Hadid (1950–2016), who presented an architecturally innovative idea (she defined the MAXXI as a field of buildings). The museum was conceived as a building of streams, layers, bodies, and volumes intersecting with one another and inter-

→ - M

Zaha Hadid Architects
MAXXI – Museo della Arti del XXI secolo
1997–2010

Ph © Moreno Maggi

Immagine del cantiere visto dalla gru principale





ROMA

MACRO diventa più grande
spazio per l'arte, spazio per la

MACRO



anni necessari alla sua completa realizzazione. Peccato che solo il 20 marzo 2003, con la cerimonia della posa della prima pietra, si dà avvio ufficiale ai lavori di realizzazione, momento in cui la nascente istituzione prende la sua attuale e definitiva denominazione: un acronimo.

Bisognerà attendere fino al maggio 2010 per l'inaugurazione di un progetto che alla fine non è neanche lo stesso di quello vincitore, avendo subito nel tempo ritardi, cambiamenti, varianti e 'menomazioni' legate all'esorbitante aumento dei suoi costi. Con il progetto del MAXXI si supera l'idea tradizionale di edificio-museo: la complessità dei volumi, le pareti curvilinee, il variare e l'intrecciarsi delle quote, la sequenza di gallerie illuminate dagli *shed*, la grande hall a tripla altezza determinano una trama spaziale molto articolata che i visitatori possono attraversare seguendo percorsi sempre diversi e inaspettati. Ma anche, perché affronta la questione del suo contesto urbano e della relazione indissolubile con le preesistenze, somigliando ad un innesto. Che però è riuscito comunque a fiorire.

4. Concorso per il Museo MACRO, 2000-2010

Il MACRO di via Nizza, nel quartiere Trieste Salario, è l'esempio che inserire architettura contemporanea in una preesistenza sia possibile, anche a Roma. Parte del complesso realizzato da Gustavo Giovannoni – fino al 1971 di proprietà della Società Birra Peroni – rappresenta un raro esempio di archeologia industriale nel quale venne elaborato insieme al Comune un piano di recupero per la realizzazione di servizi pubblici di quartiere. Dopo aver provveduto ai lavori per la preesistenza (1995-99) venne indetto ai primi 2000 un concorso di progettazione che potesse rispondere alle nuove necessità espositive e ridefinire l'immagine dell'intero complesso, con nuovi spazi pensati per la produzione artistica contemporanea, messi in relazione e connessione con quelli esistenti e con lo spazio urbano circostante.

Al centro dell'intervento di Odile Decq, l'architetto francese vincitore del concorso, nel 2001, l'idea non solo di ricreare un sistema dinamico ma anche di restituire una piazza al quartiere, un luogo di aggregazione e scambio posto non a livello stradale, ma in quota. I 4.350 mq di superficie espositiva, il foyer, il bar, il bookshop, l'auditorium (cuore pulsante del complesso) e la terrazza sono collegati da scalinate, ascensori, ballatoi e passerelle aeree che, oltre a offrire nuove prospettive e punti di vista, rendono l'esperienza dell'architettura museale un fatto dinamico, e sempre diverso. Le forme sinuose della nuova struttura, perfettamente integrate nel contesto precedente, creano un paesaggio sensuale e chiaroscurale in cui i diversi linguaggi del contemporaneo trovano il loro spazio naturale: "Costruire un edificio è sempre un'avventura, ma costruire un museo a Roma è

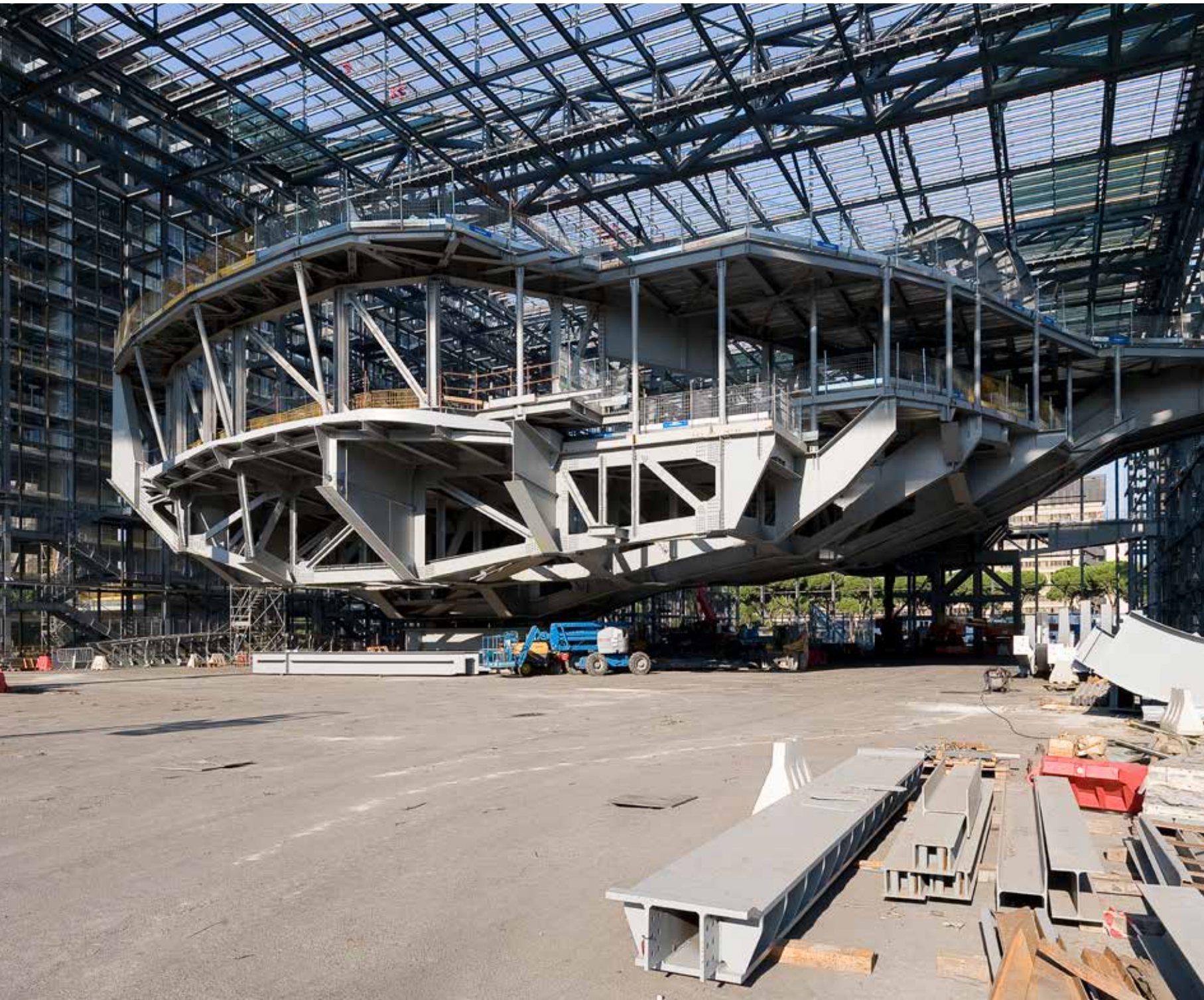
preparing with visionary acuity the potential capabilities of the new centre in an already stratified city like Rome. The first step was the restoration, in 1999, of some buildings of the former barracks – Hadid had planned to keep them – in order to create a temporary exhibition space in which to test the cultural planning of the future institution during the four years necessary for its completion. Unfortunately, it was only on 20 March 2003 that the first stone was laid and that works officially commenced. It was at that time that the new institution acquired its current and final name, an acronym.

It was not until May 2010 that the museum was inaugurated. However, it had not been built according to the original project, which had been subject to delays, changes, and downgrading owing to the exorbitant growth of its costs. The project for the MAXXI went beyond the traditional idea of a museum building: the complexity of its volumes, its curvilinear walls, the different elevation and interplay of its levels, the sequence of galleries lit by natural light filtered via special roof systems, and the large triple-height hall create a highly diversified space that visitors may cross through unexpectedly changing routes. The design of the MAXXI reflects its urban context and its indissoluble link with the previous barracks, like a graft on an existing tree that succeeded in blooming again.

4. Competition for the MACRO Museum, 2000-2010

The MACRO museum at *Via Nizza*, in the *Trieste Salario* district, exemplifies that contemporary architecture can blend with the past, even in Rome. Part of the building designed by Gustavo Giovannoni (owned by the *Birra Peroni* company until 1971) is a rare example of industrial archaeology, in which a plan of refurbishment of the district and provision of public services was developed jointly with the Municipality. After works on existing buildings (1995–1999), a competition was launched in early 2000 for the design of new spaces for exhibitions and contemporary art, to be integrated into existing ones and the surrounding cityscape.

The winning project (2001) was the one by French architect Odile Decq, who recreated a dynamic system and also provided the district with a terraced meeting place, a square. The 4,350 sq m exhibition area, the foyer, the café, the bookshop, the conference hall (the core of the complex), and the terrace are linked by staircases, galleries, and suspended walkways offering visitors new perspectives and viewpoints, making the experience of the museum architecture dynamic and changing. The winding shapes of the new structure, perfectly integrated into the previous environ-



↑ - O

Massimiliano Fuksas
Roma Convention Centre / La Nuvola
1998-2016

Ph © Moreno Maggi

La scocca metallica, cuore dell'intervento



l'Avventura" spiega la Decq. Nove anni di lavori per 20 milioni di euro e una superficie complessiva di 19.590 mq, incluso un parcheggio multipiano interrato di 161 posti auto, utilizzabile anche dai residenti.

Il Macro – che fino al 2017 ha fatto parte del sistema Musei in Comune della Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali – dal 2018 appartiene al nascente Polo del Contemporaneo e del Futuro, promosso dall'Assessorato alla Crescita culturale di Roma Capitale, per poi trasformarsi, dopo un estenuante susseguirsi di gestioni e curatele, nel progetto sperimentale "MACRO Asilo", sotto la direzione artistica di Giorgio de Finis, uno spazio di incontro multidisciplinare tra gli artisti e la città, in grado di produrre le opere, oltre che mostrarle.

5. Concorso per il nuovo Roma Convention Center / La Nuvola, 1998-2016

Una vicenda, quella del Roma Convention Center La Nuvola, che ha assunto – nei lunghi anni, quasi 20, della sua gestazione – tratti tipici di un disastro annunciato. Il che è un gran peccato, dato che si tratta della più grande opera pubblica della capitale, la più importante per dimensioni mai realizzata da cinquant'anni a questa parte. Tutto inizia nel 1998 quando il Comune di Roma e l'allora Ente Eur indicano un concorso internazionale per la progettazione di un nuovo centro congressi che possa dotare la città di un polo capace di attrarre tra i 200/300 mila congressisti all'anno, per un impatto economico sul territorio valutato tra i 300 e i 400 milioni di euro (e già qui partiamo male: la realtà è lontanissima da queste ottimistiche proiezioni numeriche). Un'opera con una capienza complessiva di oltre 8.000 posti, che sia internazionale, strategica, inserita nel contesto *moderno* dell'Eur, dominato dal linguaggio espressivo del razionalismo degli anni Trenta e Quaranta.

Il 16 febbraio del 2000 la Giuria dichiara vincitore il progetto di Massimiliano e Dorian Fuksas, coadiuvati: per l'ingegneria da A.I. Engineering, per le strutture da Studio Majowiecki e Studio Sarti, per l'acustica da U-Acoustique, Parigi e per l'illuminotecnica da Speirs & Major Associates, UK. Una serie di cambiamenti societari poi – l'Ente Eur, proprietario dell'opera, diventa una Spa (90% Ministero dell'Economia e 10% Comune di Roma) – e scelte sbagliate faranno sì che nel 2005 ci si trovi ancora al punto di partenza. Stavolta la gara d'appalto se l'aggiudica Condotte Spa. Ed è così che finalmente, l'11 dicembre 2007, durante l'ultimo scorcio dell'amministrazione Veltroni, viene posata la prima pietra con inaugurazione prevista per la fine del 2012 (subito spostata dal nuovo sindaco, Gianni Alemanno, al 31 gennaio 2013). Ma i problemi veri, al di là dei ritardi, sono ben altri: le casse di Eur Spa sono in difficoltà mentre i

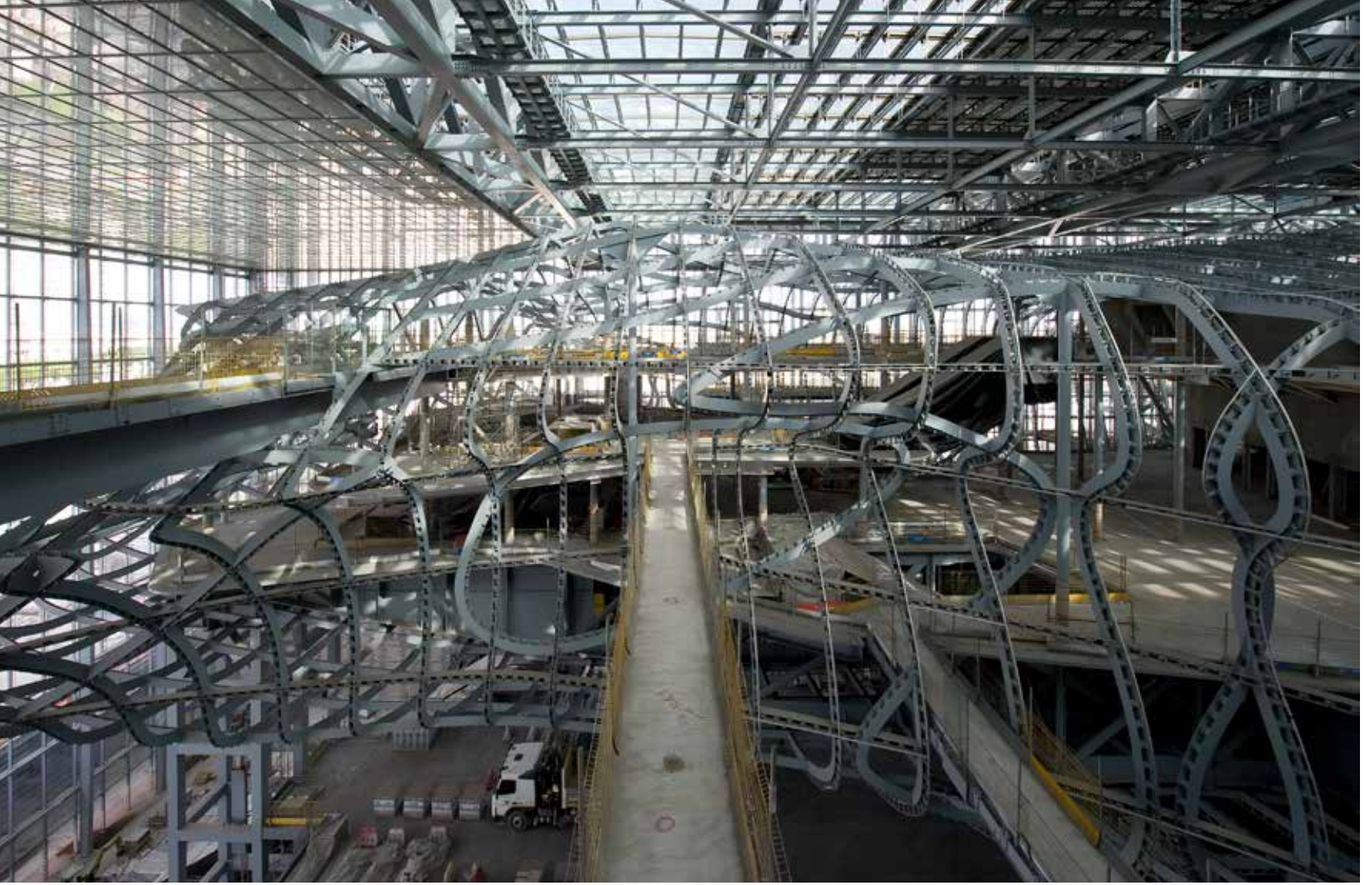
ment, create an attractive and *chiaroscuro* landscape in which the languages of contemporary art find their natural space. As Decq put it, the construction of a building is always an adventure, but the construction of a museum in Rome is the ultimate adventure: nine years of works, a cost of € 20 million, and an overall surface area of 19,590 sq m, including the underground multi-level parking area for 161 cars, which can be used also by residents.

The MACRO belonged to the museum system of the *Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali* (Municipal Superintendence of Cultural Heritage) until 2017. In 2018, it was transferred to the *Polo del Contemporaneo e del Futuro* (Centre for Contemporary Art and the Future), established by the *Assessorato alla Crescita culturale di Roma Capitale* (Office for Cultural Growth, Municipality of Rome). Subsequently, after a long series of ups and downs, the MACRO was transferred to the *MACRO Asilo* experimental project, a multidisciplinary meeting place for artists and the city, capable not only of exhibiting but also of producing works.

5. Competition for Rome's New Convention Center / The Nuvola, 1998-2016

The vicissitudes of Rome's Convention Center, the *Nuvola* (cloud), whose completion took almost twenty years, have the typical features of a disaster waiting to happen. This is a great pity, as it is Rome's largest public project to have taken place in the last fifty years. It all began in 1998, when the Municipality of Rome and the then *Ente EUR* launched an international competition for a new convention center, which was expected to attract from 200,000 to 300,000 participants per year and to have an economic impact on the city estimated at € 300–400 million (too optimistic assumptions very far from actual reality). The center was planned to host over 8000 people, to have an international strategic character, and to be placed in the modern district of EUR, dominated by the expressive language of rationalism in the 1930s–1940s.

On 16 February 2000, the winning project was announced: the one by Massimiliano and Dorian Fuksas, supported by: for engineering, A.I. Engineering; for structures, Studio Majowiecki and Studio Sarti; for acoustics, U-Acoustique, Paris; and, for lighting systems, Speirs & Major Associates, UK. In 2005, works had not yet commenced, because of the change of *Ente EUR* (owner of the project) into a company (*società per azioni*), of which 90% was owned by the Ministry of Economy and 10% by the Municipality of Rome, and of wrong choices. This time the call for tenders was won by *Condotte SpA*. Finally, on 11 December 2007, during the last part of the term of office of Mayor Veltroni, the first stone was laid, and inauguration of the project was planned by the end of



costi dell'opera continuano a lievitare. L'obiettivo di fine lavori si sposta così a fine 2015, in concomitanza con l'Expo di Milano. Nel bel mezzo di queste diatribe il cantiere rischia la chiusura per mancanza di fondi, l'albergo non trova acquirenti (sarà poi venduto nel dicembre 2017 con uno sconto di circa 20 milioni di euro rispetto a quanto preteso inizialmente), Eur Spa è sempre in difficoltà e Fuksas minaccia di ritirare la firma dal progetto perché a suo parere le ditte subappaltanti svolgono male i lavori. Per non parlare degli errori in fase realizzativa: quello più noto resta il disavanzo di 2 metri oltre il filo stradale di viale Europa.

Un cantiere sicuramente molto complesso, durato oltre 8 anni, per il quale sono state impiegate 37 mila tonnellate di acciaio (pari a cinque volte la Tour Eiffel) e circa 58 mila metri quadrati di vetro (pari a sette campi da calcio). Ma facciamo qualche numero, tanto per intenderci: 58.500 mq totali suddivisi in 3 grandi aree, la 'Teca', la 'Nuvola' e la 'Lama', 7.500 mq esterni, una sala congressi modulabile da 9.000 posti, 15 ascensori di cui 8 panoramici, un auditorium sospeso da 1.800 posti realizzato con 14.000 mq di telo in fibra di vetro microforato che avvolge lo scafo in nervature d'acciaio e i foyer, 4.725 pannelli in ciliegio americano, 600 posti auto, un hotel da 439 stanze, 3.000 mq di pannelli fotovoltaici integrati.

Il 29 ottobre 2016 si tiene l'inaugurazione del Nuovo Centro Congressi con tanto di diretta televisiva su Rai 1. E oggi?

2012 (the new Mayor Gianni Alemanno immediately postponed this date to 31 January 2013). However, putting aside setbacks, the actual issues had a different nature: the coffers of *EUR SpA* were empty, while the costs of the project continued to rise. The end of construction was thus deferred to the end of 2015 on the occasion of the Milan Expo. In the midst of these disputes: the construction site ran the risk of closing down; the hotel could not find guests (it would be then sold in December 2017 at a discount of about € 20 million on its initial price); *EUR SpA* was on the verge of bankruptcy owing not only to the soaring costs of the project, but also to reckless real estate investments; and Fuksas threatened to withdraw his name from the project because, in his opinion, the subcontractors were doing a bad job. This is to say nothing of the blatant errors made during construction, the best known of which was the increased size of the building, which made it necessary to narrow the roadway of *Viale Europa* by two metres.

Certainly, construction was very complex: it took over eight years, and used 37,000 tonnes of steel (five times the amount used for the Eiffel tower), and roughly 58,000 sq m of glass (the equivalent of seven soccer fields). It is worth giving a few statistics. The center covers a total of 58,500 sq m, divided into three large areas – the *Theca* (the outer shell), the *Nuvola* (the cloud, its cocoon-like centrepiece), and the *Lama* (the blade, i.e. the hotel). Its outdoor area covers 7,500 sq m. There is a modularly configurable convention hall with 9000 seats and 15 lifts, of which 8 are panoramic glass lifts. It has a suspended concert hall with 1,800 seats, consisting of 14,000 sq m of highly advanced membrane fiberglass wrapping the "hull" (its bearing structure with steel ribs) and the foyers, and of 4725 panels of American red cherry wood. The building is served by a parking area for 600 cars, a hotel with 439 rooms, and 3,000 sq m of building-integrated solar photovoltaic panels. The inauguration of Rome's new convention center on 29 October 2016 was covered live on TV. We wonder how the building is performing today.

Zaira Magliozzi

ROMA DIMENTICATA, ROMA MODERNA

I fantastici anni '50 e '60, da Ugo Luccichenti a Venturino Ventura

Che Roma, ancora oggi, abbia un rapporto conflittuale e problematico con la modernità, e quindi con la contemporaneità, è un dato di fatto conclamato e ormai accettato. Le ragioni sono diverse e con il passare del tempo si sono stratificate, incancrenite e ancora più radicate nella cultura corrente. Sicuramente una storia ingombrante, con cui ancora tutti la identificano, e un certo timore che ha guardato con sospetto la sperimentazione del nuovo, sono stati i freni maggiori nel susseguirsi dei decenni. Ma anche se le motivazioni di questa idiosincrasia raggiungono radici più profonde che sono state ampiamente analizzate e sviscerate da diversi saggisti e critici, questo non può e non deve portarci verso un inesorabile oblio che spazza totalmente dalle nostre menti quella visione di città e di futuro che avevano gli architetti a partire dal secondo dopoguerra. Perché rivedere e rileggere le loro opere, per reconsiderarle in chiave contemporanea ed europea, può essere un vero tentativo di avere una nuova visione della città.

La Roma moderna è di fatto una Roma dimenticata nel panorama delle valutazioni sulla città.

A ben guardarla oggi sono evidenti i contrasti tra le necessità del vivere contemporaneo e di ammodernamento e le esigenze di preservare, conservare e valorizzare le emergenze storico-artistiche. A questo si aggiungono tutti i problemi di un'espansione spesso incontrollata, della mancanza di attuazione completa dei diversi piani regolatori che si sono susse-

FORGOTTEN ROME, MODERN ROME The fantastic 50s and 60s, from Ugo Luccichenti to Venturino Ventura

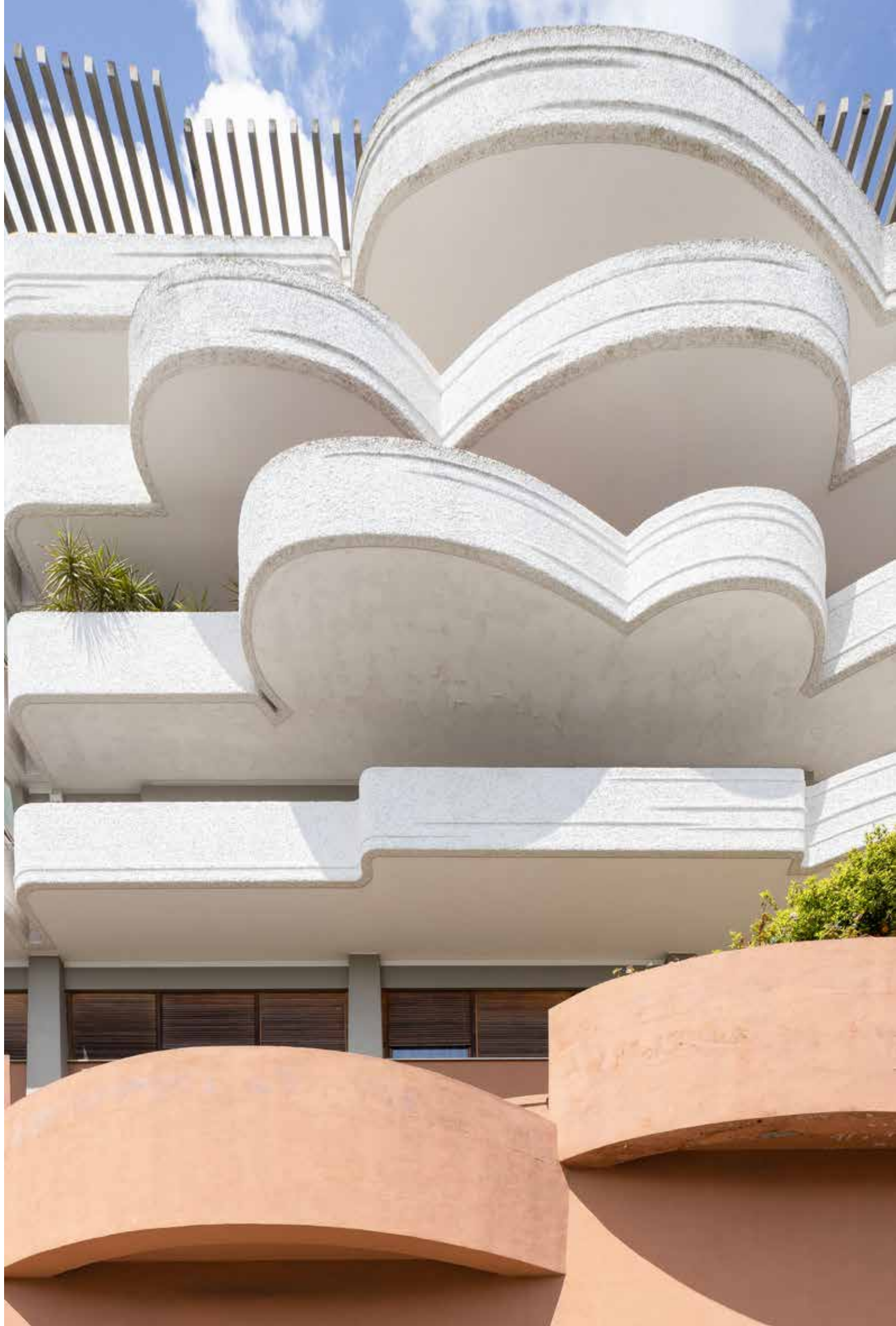
That Rome, still today, has a conflictual and problematic relationship with modernity, and therefore with contemporaneity, is a well-established and now accepted fact. The reasons are different and with time, they have been stratified, enthralled and more deeply rooted in the current culture. Certainly, Roma has a complicated history. Everybody identify Rome with its history. There seems to be a certain fear, a suspicious atmosphere, when it comes to experimenting with something new. Over the decades, these have been the main obstacles. Even if the reasons for this idiosyncrasy have deeper roots that have been widely analyzed and explored by several essays and critics, this cannot and must not lead us towards an inexorable oblivion that totally sweeps away the vision of the city and of the future that architects have had since the Second World War. After all, reviewing and re-reading their works, and reconsidering them from a contemporary and European perspective, can be a true attempt to get a new vision of the city.

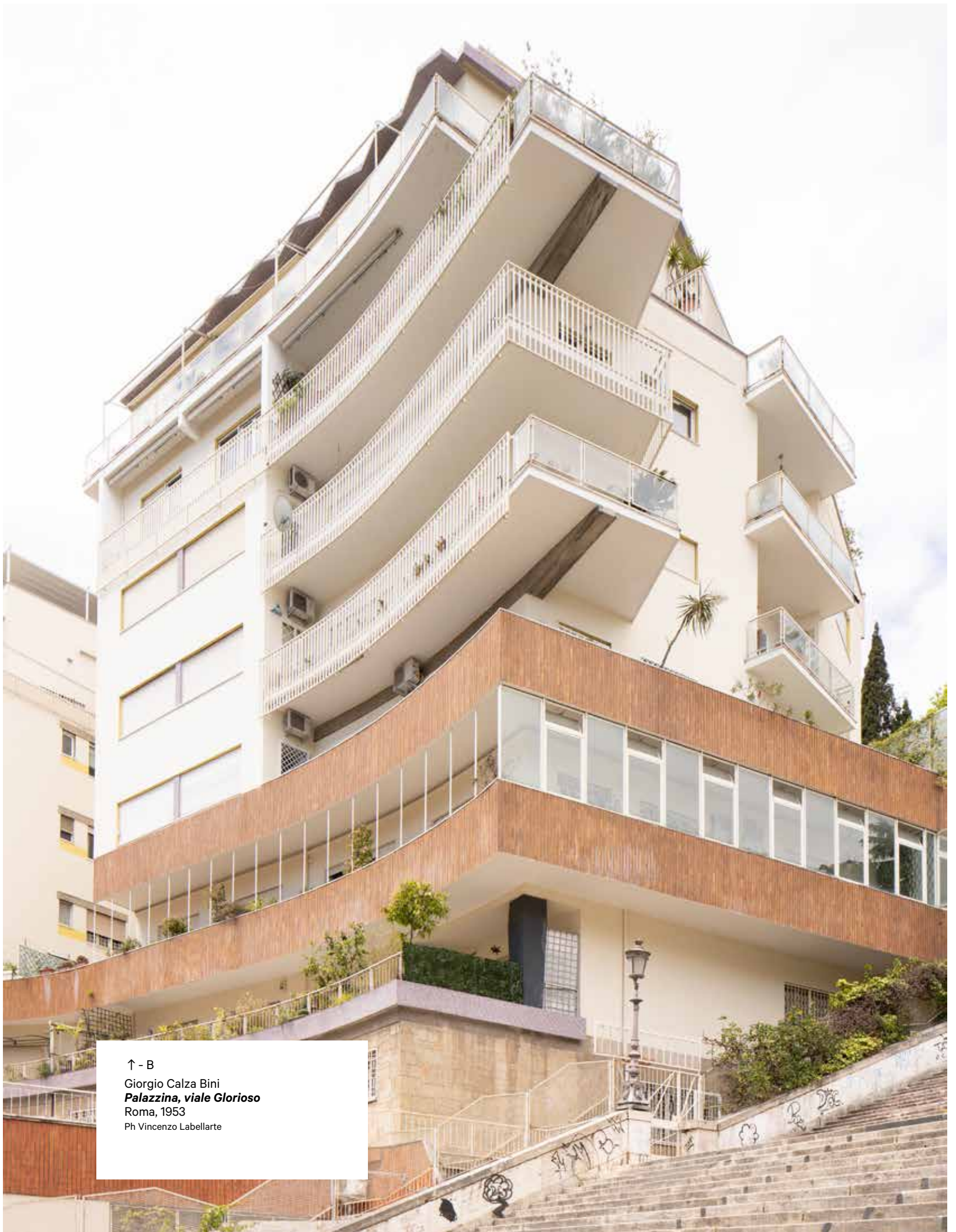
Modern Rome is indeed a forgotten Rome: this is what many people think when interviewed about their opinion.

→ - A

Luigi Moretti
Palazzina San Maurizio, via Romeo Romei
Roma, 1962-65
Ph Vincenzo Labellarte

Dettaglio di facciata





↑ - B

Giorgio Calza Bini
Palazzina, viale Glorioso
Roma, 1953
Ph Vincenzo Labellarte



↑ - C

Lucio Passarelli

Edificio polifunzionale, via Campania

Roma, 1965

Ph Vincenzo Labellarte

Dettaglio di facciata

guiti negli anni e dei loro strumenti attuativi e infine del clima di instabilità politica che vige ormai da diversi anni. Tutto questo ha restituito una città indebolita, rarefatta, con poca visione di futuro, fatta di malumori. Una città che sembra aver inglobato, fagocitato, ingoiato, nascosto anche quel barlume di modernità che, tra gli anni '50 e '60, aveva cercato di scrivere una nuova pagina della storia di Roma. Quella modernità di architetti come Luigi Moretti, Vincenzo Monaco, i fratelli Ugo e Amedeo Luccichenti, Venturino Ventura, Lucio Passarelli, Mario Ridolfi, Alberto Calza Bini e Mario Fiorentino. Quella stessa modernità che aveva in nuce un'utopia: non far ristagnare Roma nel suo ingombrante seppur glorioso passato, ma rilanciarla verso un futuro possibile, moderno appunto.

Un periodo storico non troppo lontano in cui a Roma gli architetti avevano ancora un ruolo centrale nella progettazione e nella prefigurazione della città futura. Un momento in cui la modernità veniva cavalcata sull'onda dell'International Style, sempre in chiave romana, con sconfinamenti e sperimentazioni, che possiamo notare anche oggi.

At a closer look, there exist evident contrasts between the needs of contemporary living and modernization and the need to preserve, protect and enhance the historical and artistic assets at risk. In addition, Rome suffers from an often uncontrolled expansion, the lack of complete implementation of the various master plans that have followed one another over the years and their implementing instruments and, finally, the climate of political instability that has existed for several years now. All this has resulted in a weakened and rarefied city, with a limited vision about its future, full of bad mood. A city that seems to have absorbed, swallowed, phagocyted, hidden even that glimmer of modernity that, between the '50s and '60s, tried to write a new page in the history of Rome. The modernity of architects like Luigi Moretti, Vincenzo Monaco, the Ugo and Amedeo Luccichenti brothers, Venturino Ventura, Lucio Passarelli, Mario Ridolfi, Alberto Calza Bini and Mario Fiorentino. That modernity embedded a utopia: preventing Rome from stagnating in its cumbersome, yet glorious past, and revitalizing it towards a possible future, a modern one in fact.



↑ - D

Venturino Ventura
Palazzina, via Ciro Menotti
Roma, 1959
Ph Vincenzo Labellarte



↑ - E

Vincenzo Monaco e Amedeo Luccichenti
Palazzina, via San Crescenziano
Roma, 1952
Ph Vincenzo Labellarte

Roma dimenticata, Roma moderna

I fantastici anni '50 e '60,
da Ugo Luccichenti a Venturino Ventura

Forgotten Rome, modern Rome

The fantastic 50s and 60s,
from Ugo Luccichenti to Venturino Ventura

Erano gli anni in cui, nel mondo, alcuni eventi avrebbero cambiato per sempre lo stato delle cose. Nel 1950, Albert Einstein pubblica un'appendice in *The Meaning of Relativity* ed elabora la teoria della *unificazione* e nel 1961 il primo uomo viene lanciato nello spazio. Mentre, in campo architettonico, il movimento moderno cominciava a essere messo in discussione con Le Corbusier che in quel periodo realizza prima la Cappella di Notre Dame du Haut a Ronchamp (1950-55) e dopo il Convento di La Tourette a Eveux-sur-Arbresle (1953-60). Rompendo di fatto con tutti i principi postulati fino a quel momento e aprendo alla nuova corrente *brutalista*. Contemporaneamente, nel mondo, a New York viene inaugurato il Seagram Building di Mies van der Rohe e Johnson (1958) e nel 1963 apre al pubblico l'eccezionale Filarmonica di Berlino progettata da Hans Scharoun. Mentre in Italia, a Milano, BBPR progetta la Torre Velasca (1954) e vicino Firenze Giovanni Michelucci dà vita alla Chiesa dell'Autostrada del Sole (1960-64) arrivando al punto che nel 1959 Reyner Banham scrive sulle pagine di *The Architectural Review* della "ritirata italiana dal movimento moderno".

During that not too distant historical period, architects still had a central role in Rome in the design and foreshadowing of the future city. It was a time when modernity followed the wave of the International Style, always interpreted from a Roman perspective, with some deviations and experiments that are still visible today.

In those years, some events in the world would change matters forever. In 1950, Albert Einstein published an appendix in *The Meaning of Relativity* and elaborated the theory of *unification*. In 1961, the first man was launched into space. In architecture, the modern movement began to be questioned by Le Corbusier, who at that time first built the Chapel of Notre Dame du Haut in Ronchamp (1950-55) and then the Convent of La Tourette in Eveux-sur-Arbresle (1953-60). He truly disrupted all the previous assumptions and paved the way to a new *brutalist* school. At the same time, the Seagram Building by Mies van der Rohe and Johnson (1958) was inaugurated in New York. In 1963, the outstanding Berlin Philharmonic designed by Hans Scharoun opened to the public. In Milan, Italy, BBPR designed the Torre



↑ - F

Luigi Moretti
Palazzina Il Girasole, via Bruno Buozzi
Roma, 1950
Ph Vincenzo Labellarte



↑ - G
Ugo Luccichenti
Palazzina, Largo Nicola Spinelli
Roma, 1954
Ph Vincenzo Labellarte

Roma dimenticata, Roma moderna
I fantastici anni '50 e '60,
da Ugo Luccichenti a Venturino Ventura

Forgotten Rome, modern Rome
The fantastic 50s and 60s,
from Ugo Luccichenti to Venturino Ventura



↑ - H
Vincenzo Monaco e Amedeo Luccichenti
Palazzina, via di Villa Grazioli
Roma, 1953-54
Ph Vincenzo Labellarte



↑ - I

Ugo Luccichenti
Palazzina, via Carlo Evangelisti
Roma, 1960
Ph Vincenzo Labellarte

Roma dimenticata, Roma moderna

I fantastici anni '50 e '60,
da Ugo Luccichenti a Venturino Ventura

Forgotten Rome, modern Rome

The fantastic 50s and 60s,
from Ugo Luccichenti to Venturino Ventura

In questo contesto di profondi cambiamenti e prese di distanza dal Movimento Moderno, a Roma si muovono alcuni architetti che spingono sull'acceleratore della modernità, complici anche alcune committenze illuminate e un clima di rinnovata fiducia post bellica. Il tema progettuale su cui si sperimenta di più è la palazzina, ibrido tra il villino – tipologia introdotta con il Piano Regolatore nel 1909 – e il palazzo. Tra gli anni '50 e '60, vediamo come vengono introdotti nuovi dettagli compositivi, nuove morfologie, materiali e caratteri distributivi. E soprattutto come, per costruire una propria identità forte, ci si pone in un rapporto spesso conflittuale con la storia.

È il caso del Villino Alatri in via Paisiello al cui impianto originario, progettato negli anni '20 da Vittorio Ballio Morpurgo, si aggiunge nel 1952 una sopraelevazione ad opera di Mario Fiorentino, Mario Ridolfi e Wolfgang Frankl. Il moderno qui si confronta direttamente e senza mezzi termini con una preesistenza ancorata al passato nel suo stile *barocchetto*. Un intervento che dimostra un coraggio, una sicurezza e una voglia di modernità che oggi si fa fatica a trovare anche nei progetti di recente costruzione.

Sulla stessa scia, con un atteggiamento ancora più forte e strutturato, è l'edificio polifunzionale in via Campania di Lucio Passarelli del 1965 che rivendica tutta la sua modernità nei confronti di un pezzo della Roma antica, incarnata dalle vicine Mura Aureliane. Un prisma monoblocco, dove il contesto si rispecchia modificandosi, e una serie di piani ed elevazioni che si giustappongono dinamicamente al blocco sottostante. La scatola viene scomposta rifiutando così qualsiasi ordine preconstituito.

Di notevole rilevanza, per questo momento di costruzione della modernità, è stato il duo di un importante sodalizio professionale. Quello tra Vincenzo Monaco e Amedeo Luccichenti che dimostrano estrema attenzione alla composizione nei casi delle palazzine in via San Crescenziano del 1952 e di via di Villa Grazioli – largo Messico – realizzata tra il 1953 e il 1954 con Julio Lafuente. In entrambe, ricorre il tema delle scale in facciata. Un elemento distributivo che esce all'esterno per scomporre e alternare il ritmo generale dell'organismo edilizio. Con la stessa qualità progettuale si muove Ugo Luccichenti – fratello di Amedeo – ad esempio nel complesso residenziale Belsito a Piazzale delle Medaglie d'Oro (1950-53), nelle palazzine di via Carlo Evangelisti (1960), di Largo Nicola Spinelli, (1953-54) e infine ne *La Nave* in via fratelli Ruspoli (1949-50). È in quest'ultimo che si supera, realizzando un edificio che sfrutta l'andamento curvilineo della strada, enfatizzandolo con un sistema di balconi angolari che slanciano tutta la composizione restituendo così un'immagine di estrema leggerezza e modernità.

Velasca (1954) and, near Florence, Giovanni Michelucci created the Church of the Autostrada del Sole (1960-64). This led Reyner Banham to write in 1959 on the pages of *The Architectural Review* about the "Italian retreat from the modern movement".

In such a context of profound changes and distance from the Modern Movement, some architects in Rome were pushing the pace of modernity, with the help of some enlightened clients and a post-war climate of renewed confidence. The most experimented design theme was the *palazzina* (small building), a hybrid between the small villa – a typology introduced with the Master Plan in 1909 – and a building proper. Between the 50s and 60s, new compositional details, new morphologies, materials and distribution features were introduced. And above all, in order to build a strong identity of its own, it was often necessary to have a conflictual relationship with history.

This is the case of Villino Alatri in via Paisiello, whose original structure, designed in the 1920s by Vittorio Ballio Morpurgo, was extended in 1952 with an additional floor designed by Mario Fiorentino, Mario Ridolfi and Wolfgang Frankl. Here, the modern style unambiguously confronted itself with a pre-existing *barocchetto* style. This intervention demonstrated courage, confidence and a desire for modernity, which is hard to find today even in recently completed projects.

On the same wake, with an even stronger and more structured attitude, Lucio Passarelli's 1965 multi-functional building in Via Campania asserted its modernity against a piece of ancient Rome, embodied by the nearby Aurelian Walls. A single-piece prism, where the context is reflected by changing and a series of planes and elevations that juxtapose dynamically to the block below. The box is broken down, thus rejecting any pre-established order.

One of the most important elements in the construction of modernity was a professional duo. Vincenzo Monaco and Amedeo Luccichenti paid the utmost attention to composition in their buildings in via San Crescenziano in 1952 and in via di Villa Grazioli – largo Messico – made between 1953 and 1954 with Julio Lafuente. In both cases, they used the theme of staircases on the facade. This distribution element went open air to break down and alternate the general rhythm of the building complex.

Ugo Luccichenti – Amedeo's brother – exhibited the same design quality, for example in the Belsito residential complex in Piazzale delle Medaglie d'Oro (1950-53), in the buildings in via Carlo Evangelisti (1960), Largo Nicola Spinelli, (1953-54) and finally in *La Nave* in via fratelli Ruspoli (1949-50). In this



↑ - J

Ugo Luccichenti

Complesso residenziale Belsito, piazzale delle Medaglie d'Oro

Roma, 1950-53

Ph Vincenzo Labellarte

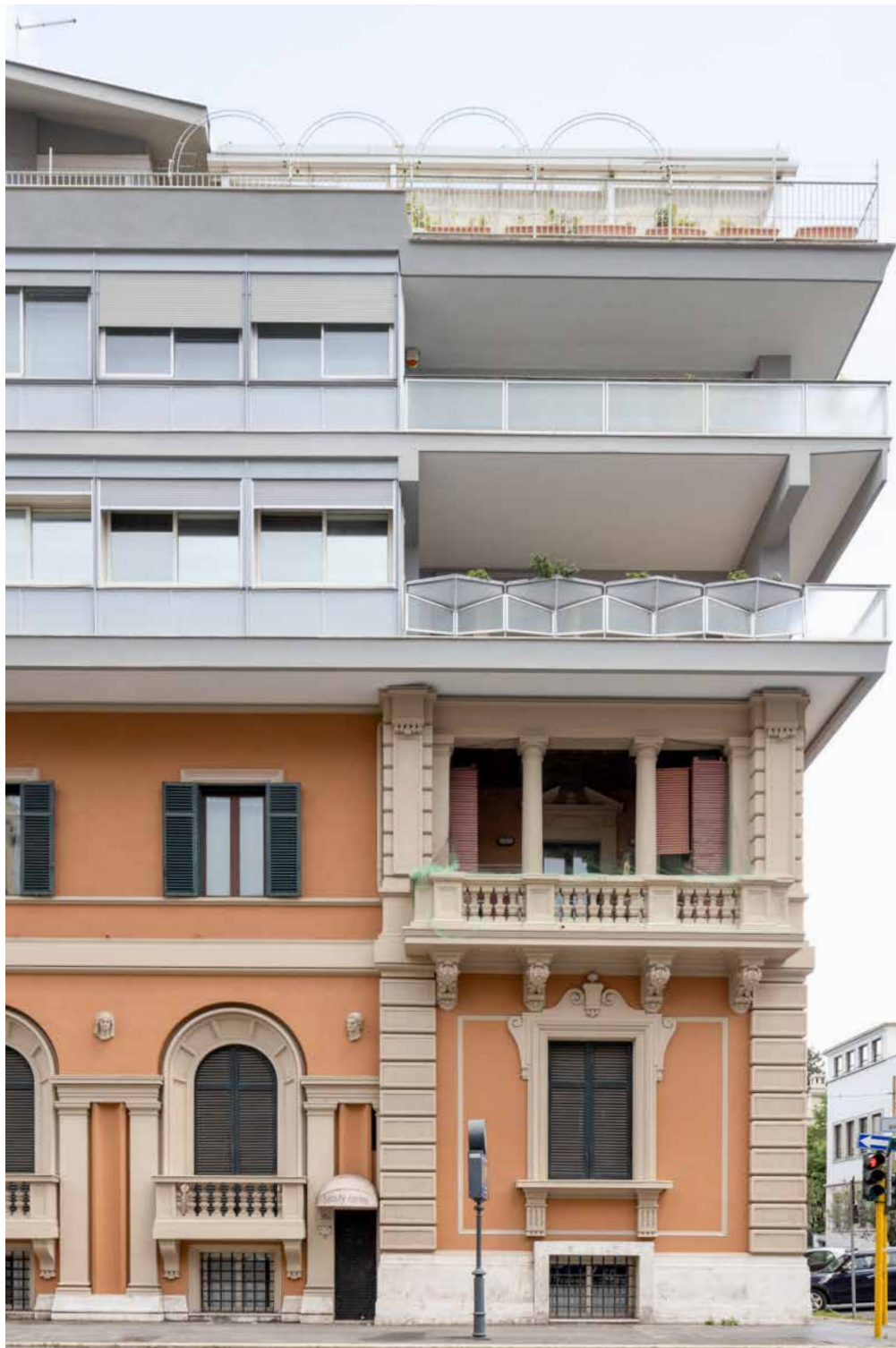
Dettaglio di facciata

Roma dimenticata, Roma moderna

I fantastici anni '50 e '60,
da Ugo Luccichenti a Venturino Ventura

Forgotten Rome, modern Rome

The fantastic 50s and 60s,
from Ugo Luccichenti to Venturino Ventura



↑ - K

Vittorio Ballio Morpurgo / Mario Fiorentino, Mario Ridolfi, Wolfgang Frankl

Villino Alatri, via Paisiello

Roma, 1923-28 / 1949-52

Ph Vincenzo Labellarte

1923-28 realizzazione dell'impianto originario progettato da Morpurgo.

1949-52 realizzazione della sopraelevazione progettata da Fiorentino, Ridolfi, Frankl



↑ - L

Ugo Luccichenti

Palazzina La Nave, via fratelli Ruspoli

Roma, 1949-50

Ph Vincenzo Labellarte

Dettaglio di facciata

Roma dimenticata, Roma moderna

I fantastici anni '50 e '60,
da Ugo Luccichenti a Venturino Ventura

Forgotten Rome, modern Rome

The fantastic 50s and 60s,
from Ugo Luccichenti to Venturino Ventura

Ma sono anche altri gli esempi che dimostrano, con forza, la volontà di voler istituire una modernità possibile anche in una città che fa resistenza come Roma. Sono i casi di grandi progettisti come Venturino Ventura che nella palazzina realizzata nel 1959 circa nel quartiere Prati, nel lotto d'angolo tra via Ciro Menotti e via Nicotera, ci mostra un uso più espressivo dei materiali, un avvicinamento alla progettazione organica. O come Giorgio Calza Bini che con un sistema di aggetti della palazzina a viale Glorioso realizzata nel 1953, introduce riferimenti di scomposizione della forma architettonica legati anche alle correnti artistiche del '900. E infine Luigi Moretti, il progettista che in maniera più incisiva progetta con un'idea di futuro in mente. Quella che si esprime, senza paura, nelle forme plastiche e morbide della palazzina San Maurizio in via R. Romei (1962-65) e nei tagli, nella complessa vivacità volumetrica, nella magistrale – e dinamica – leggerezza della facciata de *Il Girasole* in via Bruno Buozzi realizzato nel 1950.

Cosa emerge dal rumore di fondo di questa città che sembra aver nascosto tutta questa sua modernità? Anche nella dimensione romana, in questa scansione strutturale di opere realizzate tra il 1950 e il 1965, quello che resta, tra utopie e realizzazioni, è la forza, la consistenza e l'importanza di un archivio a cielo aperto: basterebbe fermarsi più spesso a ri-considerarlo e citarlo, per reinserirlo nel flusso della riflessione corrente. Per uscirne, finalmente, con una visione della città più completa e aperta al futuro.

latter, he designed a building that fit the curvilinear shape of the street. He emphasizing this feature through a system of angular balconies that slendened the entire composition, thus conveying an image of extreme lightness and modernity.

Other examples clearly demonstrate the desire to bring modernity to life, even in a reluctant city like Rome. Great designers such as Venturino Ventura, in the building erected in about 1959 in the Prati district, on the corner lot between via Ciro Menotti and via Nicotera, showed a more expressive use of materials in line with organic design. Or Giorgio Calza Bini who, with a system of overhangs of the Viale Glorioso building made in 1953, introduced references to the decomposition of the architectural shape, in line with the artistic schools of the twentieth century. Finally, Luigi Moretti was the designer who most vigorously designed with an idea of the future in mind. He blatantly expressed his style with the plastic and soft shapes of the San Maurizio building in via R. Romei (1962-65) and in the cuts, in their complex volumetric vibrancy, in the masterly – and dynamic – lightness of the façade of *Il Girasole* in via Bruno Buozzi, built in 1950.

What emerges from the background noise of this city that seems to have hidden all its modernity? Even on a Roman scale, this structural scanning of works created between 1950 and 1965, between utopias and actual works, leaves us with a strong, substantial and important open-air archive: it would suffice to stop more often to reconsider and cite it, to reinsert it in the flow of current reflection. This may pave the way to a more complete vision of the city, open to the future.

Zaira Magliozzi
Architetto, Editor,
Co-Founder di Superficial Studio

Architect, Editor,
Co-Founder of Superficial Studio

Fotografie di / Photo by Vincenzo Labellarte
per / for AR MAGAZINE

Francesca Cicinelli e Andrea Gallo

PIER LUIGI NERVI E LE VISIONI DI UN FUTURO REMOTO

Archivi strutturali per la storia dell'architettura

Nulla è più evocativo di una città immaginata dal fragoroso avvenirismo di Pier Luigi Nervi. Pioniere di un impulso mai realizzato prima, il suo avanguardismo ha rivoluzionato l'arte del costruire di una Roma che non sembrava nemmeno ipotizzabile, ma che è stata resa possibile dall'evoluzione di nuove teorie e modelli di calcoli. Tra fine Ottocento e primo Novecento la tradizione lascia il posto a uno straordinario rivolgimento ingegneristico che diventa cambiamento culturale grazie alla Scuola di Chicago. Dopo l'incendio della città nel 1871, nella ricostruzione del tessuto urbano viene introdotto l'uso di una nuova tecnologia: la struttura mista in acciaio e laterizio, vicina antesignana del calcestruzzo armato.

Nel 1913 un giovanissimo Nervi si laurea in Ingegneria civile a Bologna e avvia la propria carriera indagando il calcestruzzo armato. Si muove tra i progetti di François Hennebique e Robert Maillart, nelle cui opere avanzano di pari passo innovazione tecnologica e ricerca formale. La produzione del cemento in quegli anni è, infatti, appannaggio di poche imprese specializzate come Monier, Matrai e ovviamente Hennebique e Maillart, i cui brevetti dominano il mercato edilizio.

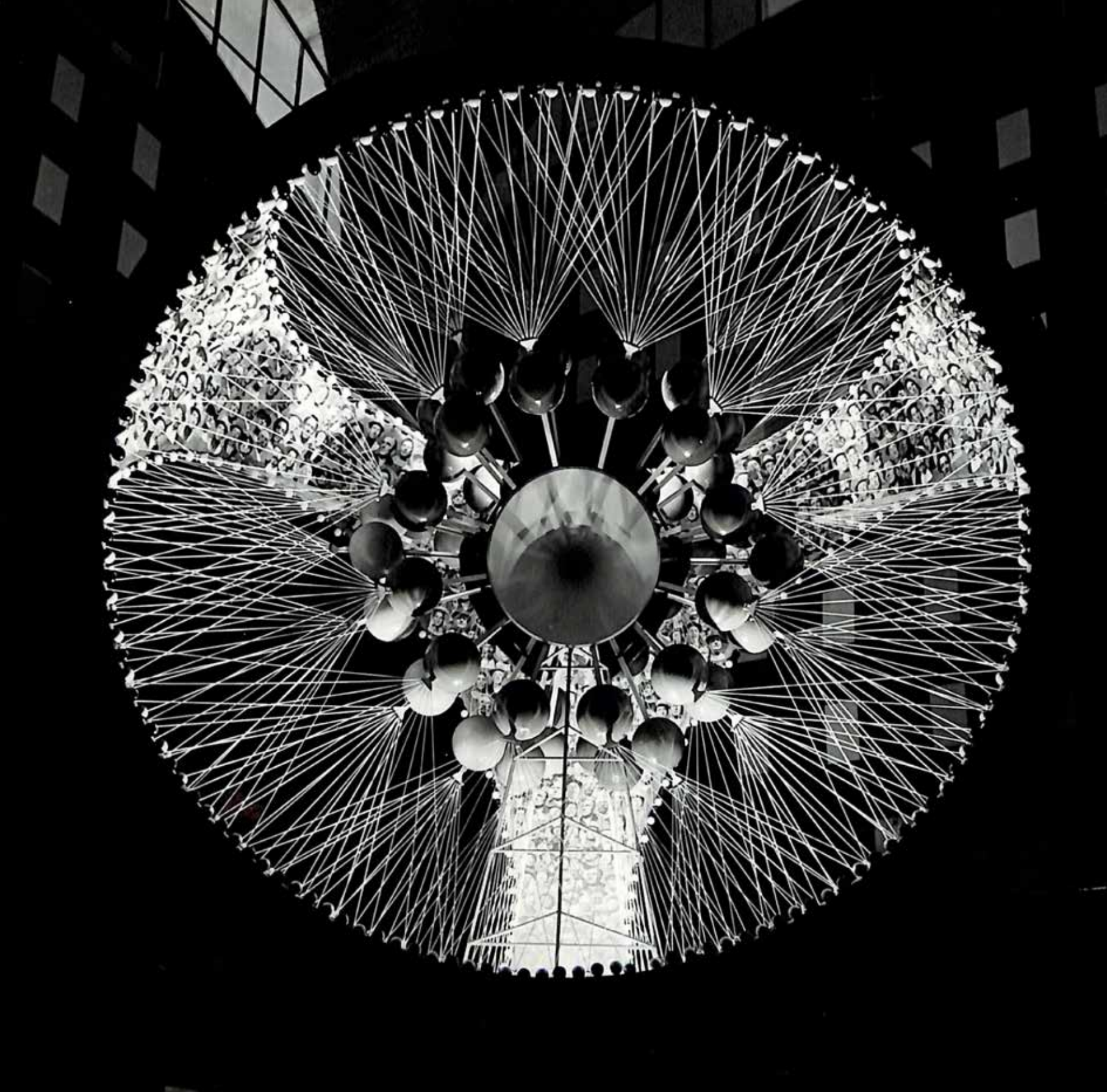
Allineandosi successivamente alla scuola di pensiero che si andava affermando internazionalmente – Ove Arup & Associates in Inghilterra, Eero Saarinen e SOM negli Stati Uniti, Oscar Niemeyer in Brasile – in Italia lo Studio

PIER LUIGI NERVI AND THE VISIONS OF A DISTANT FUTURE

Structural archives for the history of
architecture

Nothing is more evocative than a city imagined by the thunderous futurism of Pier Luigi Nervi. Pioneer of an unprecedented impulse, his avant-garde revolutionized the art of building a Rome that did not even seem conceivable. However, this has been possible thanks to the evolution of new theories and calculation models. Between the late nineteenth and early twentieth centuries, tradition gave way to an extraordinary engineering revolution that turned into a cultural paradigm thanks to the Chicago School. After the 1871 fire, the use of a new technology was introduced to rebuild the urban fabric: a mixed steel and brick structure, a forerunner of reinforced concrete.

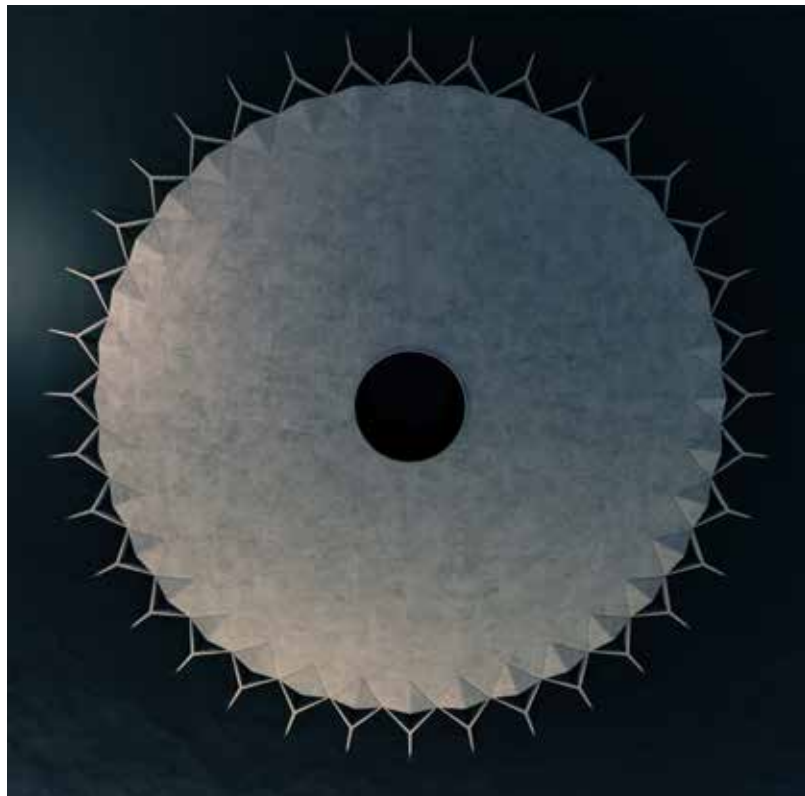
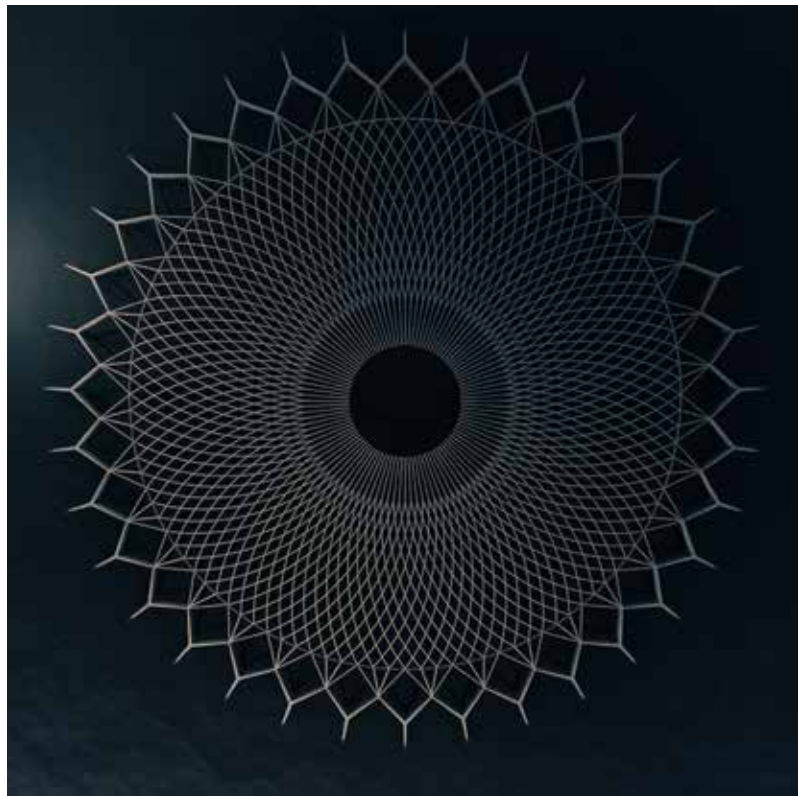
In 1913, a very young Nervi graduated in Civil Engineering in Bologna and began his career investigating reinforced concrete. He explored the projects of François Hennebique and Robert Maillart, in whom technological innovation and formal research went hand in hand. The production of cement in those years was, in fact, a prerogative of a few specialized companies such as Monier, Matrai and of course Hennebique and Maillart, whose patents dominated the construction market.



↑ - A

Pier Luigi Nervi
Superficie sferica
Roma, 1953

MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura



↑ - B

Archa
Submerged Iris, skeleton
 Roma, 2019
 © Archa s.r.l.

Elaborati della serie "Roma Visionaria"

↑ - C

Archa
Submerged Iris
 Roma, 2019
 © Archa s.r.l.

Elaborati della serie "Roma Visionaria"

↑ - D

Pier Luigi Nervi
Cultural and Convention Center
 Norfolk, Virginia, 1965-71

MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura

Nervi (Nervi e Nebbiosi prima, Nervi e Bartoli poi) si fa protagonista dell'*architettura strutturale*. Rompendo con il passato, concepisce il futuro come in bilico tra tecnica e creazione, tra architettura e ingegneria.

L'individuo rappresenta la summa dei singoli saperi: dopotutto sono peculiarità di quegli anni i grandi *office* che vedono collaborare più figure professionali. Nel ruolo di progettisti, ingegneri e architetti integrano tecnica e arte. È un cambiamento non solo formale, ma sostanziale. Si tratta di una nuova cultura progettuale lontanissima dai paradigmi di un razionalismo strutturale fino ad allora mai contestato.

Ispirata dall'opera di Eduardo Torroja e dal *minimo strutturale* di Sergio Musmeci, la poetica di Nervi è inconcepibile se si prescinde dalla cultura del contenimento (di costi, di struttura, di tempi di realizzazione e d'impiego di materiale). "La più geniale fantasia progettistica è impotente se non si accorda con le esigenze della tecnica, della statica, dell'economia, della funzionalità o se viene menomata dalla insufficienza esecutiva, o annullata dalla incomprendimento del committente" (Pier Luigi Nervi, tratto dal libro del 1965, *Estetica e tecnologia delle costruzioni*, pubblicato dalla Harvard University Press). Un pensiero incarnato dalla straordinaria serie di capannoni industriali e aviorimesse di Orbetello, Viterbo e Torre del Lago Puccini.

Il "Sistema Nervi" diviene un apparato costruttivo a base di prefabbricazione e ferrocemento. Brevettato dopo la Seconda guerra mondiale, vede nel complesso di Torino Esposizioni uno dei primi ambiti di sviluppo e applicazione su grande scala. Progettare partendo da edifici *secondari*, realizzarli attraverso una massimizzazione dei costi possibile solo grazie a un uso dei materiali sapiente e un metodo costruttivo avveniristico: una creatività, la sua, al servizio della tecnica.

L'uso impeccabile dell'arco ribassato solleva inevitabili dubbi: come limitare i costi e "realizzare e scaricare la volta, riuscire a raddrizzare la spinta prima che arrivi in fondazione, assicurare così il contenimento della spinta orizzontale che deve essere necessariamente contrastata (...)". La soluzione sta nel "contenimento delle altezze in chiave", che consente per altro un gran risparmio di materiale (F.R. Castelli e A.I. Del Monaco (a cura di), *Pier Luigi Nervi e l'architettura strutturale*, EdilStampa, 2011).

"L'esperienza più alta dell'architettura gotica sono le grandi cattedrali (...) quell'inseparabile mistura di fredda tecnologia e fervida passione" (Pier Luigi Nervi, tratto dal libro del 1965, *Estetica e tecnologia delle costruzioni*, pubblicato dalla Harvard University Press). Questo l'accesso alla comprensione dell'architettura di Nervi, un ingegnere poe-

In Italy, *Studio Nervi* (first Nervi e Nebbiosi, and later Nervi e Bartoli) has become the leading player in the field of *structural architecture*, aligning itself with the school of thought that was gaining international recognition – Ove Arup & Associates in England, Eero Saarinen and SOM in the United States, and Oscar Niemeyer in Brazil. Breaking with the past, he conceived the future as poised between technology and creation, between architecture and engineering.

The individual represents the sum of individual pieces of knowledge: after all, those years were epitomized by large offices where several and different professional figures worked together. In their role as designers, engineers and architects, they integrated technology and art. It was not just a formal change, but also a substantial one. It was a new design culture extremely far from the paradigms of structural rationalism that until then had never been questioned.

Inspired by the work of Eduardo Torroja and by the *minimo strutturale* (structural minimum) of Sergio Musmeci, the poetics of Nervi was unthinkable if we ignore the culture of containment (of costs, structure, implementation time and use of material). "The most ingenious design fantasy is powerless if it does not match the needs of technology, statics, economy, functionality or if it is impaired by a poor execution, or cancelled out by the client's inability to understand". (Pier Luigi Nervi, from the 1965 book *Aesthetics and technology in building*, published by Harvard University Press). His thought is embodied in the extraordinary series of industrial sheds and hangars in Orbetello, Viterbo and Torre del Lago Puccini.

The "Nervi System" became a construction system based on prefabrication and ferrocemento. Patented after the Second World War, the complex of Torino Esposizioni was one of the first large-scale development and application. Designing starting from secondary buildings, realizing them by maximizing costs: this was only possible thanks to a skillful use of materials and a futuristic construction method: his creativity was at the service of technology.

The impeccable use of the lowered arch raises inevitable doubts: how to minimize costs and "create and relieve the vault, straighten the thrust before it reaches the foundation, thus ensuring the containment of the horizontal thrust that must necessarily be countered (...)". The solution lies in the "key containment of heights", which also allows to spare considerable amounts of material (F.R. Castelli and A.I. Del Monaco (edited by), Pier Luigi Nervi e l'architettura strutturale, EdilStampa, 2011).

ta che ama il gotico e la natura; la sua triplice condizione di progettista, tecnico e costruttore. Non solo architetto e ingegnere, ma anche progettista e impresario edile.

A Roma, Nervi compie la sua visionaria poetica in occasione delle Olimpiadi del 1960, per cui costruisce il Palazzo dello Sport, il Palazzetto dello Sport e lo Stadio Flaminio (progettato con il figlio Antonio, architetto). Il calcestruzzo viene impiegato in forme originali, getti in opera per grandi telai strutturali, elementi prefabbricati per le gradinate in lastre ondulate di ferrocemento realizzato a piè d'opera.

Nel mutato rapporto tra arte e tecnica si ridefinisce la relazione formale tra progettazione e ingegneria, qualcosa che diventa *strutturalmente altro*. È un salto necessario verso il contemporaneo che si riscontra nelle diversità tra le tecnologie, nelle nuove modalità di progettazione,

"The highest experience of Gothic architecture is the great cathedrals (...) that inseparable mixture of cold technology and fervent passion". (Pier Luigi Nervi, from the 1965 book Aesthetics and Technology in Building, published by Harvard University Press). This is the key to understanding Nervi's architecture. He was a poet-engineer who loved the Gothic and nature; his triple status as a designer, technician and developer. Not only an architect and engineer, but also a designer and building contractor.

In Rome, Nervi completed his visionary poetics on the occasion of the 1960 Olympics. He built the *Palazzo dello Sport* (Sports Palace), the *Palazzetto dello Sport* (Small Sports Palace) and the *Stadio Flaminio* ('Flaminio Stadium', designed with his son Antonio, an architect). Concrete was used in its original form, in-situ



↑ - E

Archa

Rome in the elsewhere

Roma 2019

© Archa s.r.l.

Elaborati della serie "Roma Visionaria"

nei rapporti tra prodotto industriale e architettura. Nervi consegue un'interconnessione di cui resta la straordinaria attualità di congiunzione tra arte, architettura e tecnologia. Ha un'attenzione all'immagine, al modo in cui un oggetto viene restituito, espresso, comunicato. Frequentemente utilizzava "fotoschede in bianco e nero che venivano incollate su cartoncini precompilati e siglate a mano" (*Formafantasma e Pier Luigi Nervi. A Roma*, articolo di Giulia Mura, artribune.com, 28 marzo 2019). L'archivio MAXXI possiede 428 progetti datati dal 1926 al 1980, oltre 11.000 unità documentarie tra fotografie, negativi, provini, lastre, diapositive, più di 4.000 fotografie montate su schede in cartoncino (fotoschede) e oltre 2.000 diapositive (dall'inventario dell'archivio pubblicato dalla Fondazione MAXXI). Sono importanti documenti: "l'archivio dello Studio Nervi già dichiarato di interesse

castings for large structural frames, prefabricated elements for the steps made of corrugated slabs of ferroceemento at the foot of the structure.

In the wake of a new relationship between art and technology, the formal relationship between design and engineering was re-defined and became *structurally different*. It is a necessary leap towards the contemporary that can be seen in the diversity of technologies, in the new methods of design, in the relationship between industrial products and architecture. Nervi obtained an interconnection that is still extraordinarily topical, linking together art, architecture and technology. He was attentive to the image, to the way in which an object is returned, expressed, communicated. He frequently used black and white photo cards that were glued on pre-filled cards and signed by hand (*Formafan-*





↑ - F

Pier Luigi Nervi

CONI-COR Palazzo dello Sport all'EUR

Roma, 1955-62

MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura

storico nel 1979, è stato successivamente e in parte trasferito presso il CSAC di Parma; il fondo documentario rimasto a Roma presso gli eredi, dichiarato nel 2002 di notevole interesse storico dalla Soprintendenza Archivistica per il Lazio, è stato acquisito nel 2004 dalla Direzione Generale per l'Architettura e l'Arte Contemporanee per la collezione del MAXXI Architettura, che ha curato l'inventariazione affidata a Carla Zhara Buda con la collaborazione di Irene Nervi” (*SIUSA. Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche* - suisa.archivi.beniculturali.it).

Già naturalmente resistenti, Nervi ha saputo portare al limite le sue *visionarie forme* attraverso un lavoro di ricerca continua che procede mescolando conoscenza scientifica, nuove formule e calcoli strutturali. Un lavoro avveniristico che costruisce un vocabolario immaginifico e sperimentale, anticipando i tempi come pioniere in grado di prefigurare il futuro. Si compie così il vero avanguardismo di Nervi: architettura nuda, vulnerabile al possibile, ancora in costruzione. Un'architettura che raggiunge un grado di interazione – tra discipline – straordinariamente amplificato: tecnologicamente efficiente e razionalmente emozionale. È una *realtà alternativa* che reinterpreta, ad esempio nel Palazzetto dello Sport, una *visione* del tutto nuova e crea immagini che racchiudono la potenza del genio, custodi della sua personale *sensibilità statica*. Una sperimentazione che giunge, oggi, alla realtà virtuale che permette proprio di superare quelle leggi che la statica impone.

Nervi veste nell'immaginario l'audacia dell'ingegnere, la fantasia dell'architetto e la concretezza dell'imprenditore. Per questo – e per molto altro – l'archivio di Pier Luigi Nervi è di fondamentale importanza non solamente per lo studio della storia, ma per la progettazione di nuove visioni in un futuro remoto.

tasma e Pier Luigi Nervi. A Roma, article by Giulia Mura, *artribune.com*, 28 March 2019). The MAXXI archive has 428 projects dating from 1926 to 1980, more than 11,000 documentary units including photographs, negatives, samples, plates, slides, over 4,000 photographs mounted on cardboard cards (photocards) and over 2,000 slides (from the inventory of the MAXXI Foundation).

Important archival documents are the archive of Studio Nervi, already declared of historical interest in 1979 and subsequently partly transferred to the CSAC in Parma; the documentary fond that remained in Rome with the heirs, declared in 2002 of considerable historical interest by the Archival Superintendence of Lazio, acquired in 2004 by the Direzione Generale per l'Architettura e l'Arte Contemporanee for the MAXXI Architettura collection. Its inventory was entrusted to Carla Zhara Buda with the collaboration of Irene Nervi” (*SIUSA. Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche* – suisa.archivi.beniculturali.it).

Powerful by nature, Nervi has pushed his *visionary shapes* to the limit through continuous research that blended scientific knowledge, new formulas and structural calculations. His futuristic work built an imaginative and experimental vocabulary, a true pioneering work that was able to anticipate the future. This is how the true avant-garde of Nervi was accomplished: naked architecture, susceptible to several options, still under construction. His architecture achieved an extraordinarily amplified degree of interaction among different disciplines: technologically efficient and rationally emotional. It is an *alternative reality* that reinterpreted a completely new vision, like in the Palazzetto dello Sport. It created images enclosing the power of the genius, guardians of his personal *static sensitivity*. His experimentation has now reached virtual reality, which allows overcoming the laws imposed by statics.

In our imagination, Nervi encapsulates the audacity of the engineer, the fantasy of the architect and the pragmatism of the entrepreneur. For this reason – and much more – Pier Luigi Nervi's archive is of fundamental importance not only to study history, but also to design new visions in a distant future.

Francesca Cicinelli
Dottore in Architettura
Andrea Gallo
Dottore in Architettura

Marco Maria Sambo

ROMA E LE NUOVE TENDENZE, DA SUPERSTUDIO A NEST VANDENKEN

Approccio visionario, dinamica artistica, immaginazione progettuale

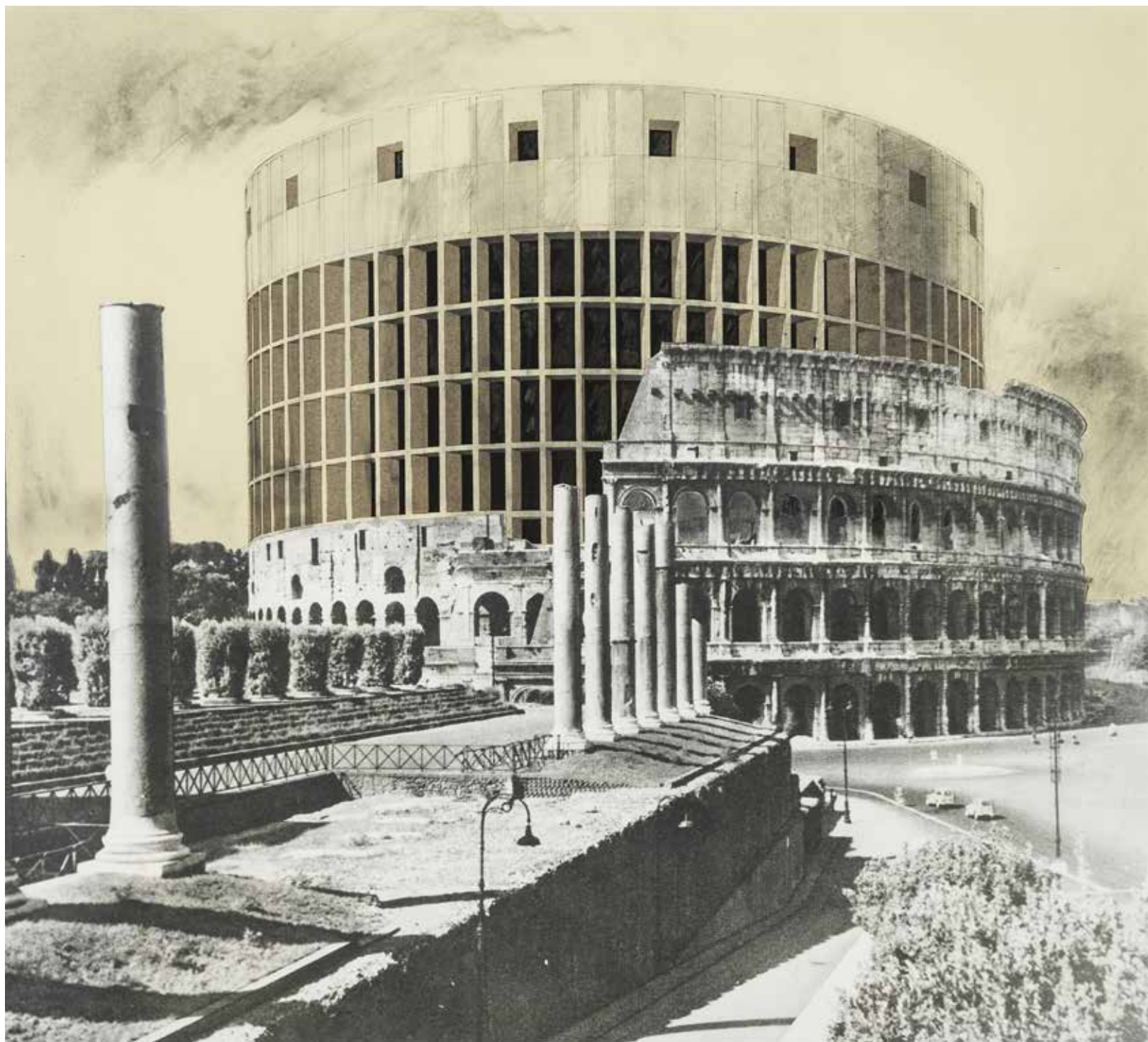
C'è una linea immaginaria che in Italia unisce la fine degli anni '60 al contemporaneo. Si tratta di un percorso immaginifico tracciato allora e raccolto ai nostri giorni da numerosi autori e architetti. Lo scenario di studio è ben identificato: Roma. Non Milano, non Venezia, non Firenze, ma Roma con il suo carico di storia e contraddizioni, con la sua complessa stratificazione urbana, con le sue rovine, con le sue luci e le sue ombre che diventano l'essenza di una rinascita immaginata. Le dimensioni percettive sono varie: l'astrazione, la surrealtà o la perdita di senso per recuperare nuovi significati, l'indagine interiore o il fare critico dell'approccio ludico, oppure la sperimentazione radicale. In sostanza stiamo parlando di attitudini progettuali che costruiscono diversi modi di affrontare l'architettura, spingendo la ricerca oltre i confini del reale e del possibile, per trovare nuovi ipotetici scenari teorici di riferimento.

Le modalità sono molteplici: da un lato c'è chi ricorre al collage per creare nuove *formule-significanti*; dall'altro c'è chi predilige il disegno, utilizzato in chiave storica e

ROME AND NEW TRENDS FROM SUPERSTUDIO TO NEST VANDENKEN

**Visionary approach, artistic dynamics,
design imagination**

There is an imaginary line in Italy that joins the late '60s to the contemporary time. It is an imaginative path traced out then and collected today by many authors and architects. The study scenario is well identified: Rome. Not Milan, not Venice, not Florence, but Rome with its burden of history and contradictions, with its complex urban stratification, with its ruins, with its lights and shadows that become the essence of an imagined rebirth. The perceptive dimensions are manifold: abstraction, surreality or the loss of meaning to recover new meanings, inner analysis or the criticism of the playful approach, or radical experimentation. In essence, we are talking about design attitudes that embody different ways of approaching architecture, pushing



↑ - A

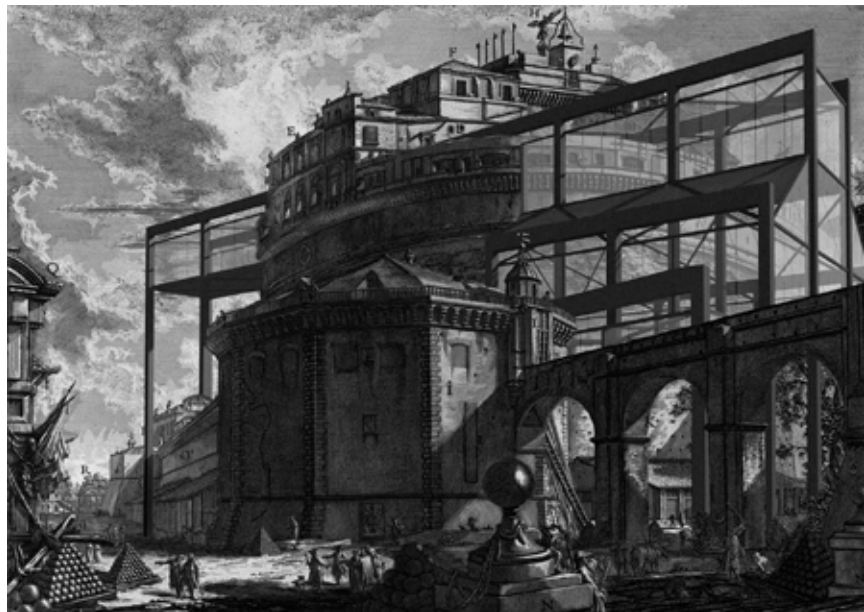
Superstudio

Il monumento continuo. Grand Hotel Colosseo, I versione

1969

MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura

360 x 360 mm, china, elicotopia su cartoncino



con gli occhi che guardano al passato; infine c'è chi elabora una dinamica progettuale radicalmente aperta al futuro.

Con *Grand Hotel Colosseo* del 1969 – opera che rientra nel ciclo de *Il Movimento Continuo* – le elaborazioni del celebre gruppo fiorentino Superstudio si concentrano su Roma e vanno a individuare proprio il simbolo della città eterna per proiettare la capitale al centro del dibattito critico (A). Il Colosseo diventa una sorta di *super Hotel immaginario* con un linguaggio astratto-pop che radicalizza l'approccio all'architettura. Si apre una nuova epoca – del tutto visionaria – che cerca rinnovate semantiche per la città, nuovi contenuti per smantellare le categorie teoriche esistenti. Assistiamo a una meta-progettualità che, attraverso il collage e il disegno, si avvicina in maniera netta all'arte. Perché i progetti di Superstudio sono opere d'arte confezionate per essere comunicate. In tal senso il gruppo formato da Adolfo Natalini, Cristiano Toraldo di Francia, Roberto Magris, Gian Piero Frassinelli e Alessandro Magris (con Alessandro Poli dal 1970 al 1972), anticipa di svariati decenni le visioni comunicazionali di oggi, elaborando in modo originale alcune modalità linguistiche delle avanguardie artistiche del '900 e costruendo nuovi manifesti teorici, come si evince dalla mostra che sancì la nascita del gruppo radicale italiano tenutasi nel 1966, in collaborazione con Archizoom, alla galleria d'arte Jolly 2 a Pistoia: "l'architettura della superproduzione,

research beyond the boundaries of reality and of what is possible, to find new hypothetical theoretical scenarios of reference.

There are many ways: on the one hand, some people use collage to create new meaningful formulas; on the other hand, there are those who prefer drawing, used in a historical perspective, looking at the past; finally, there are those who develop a design dynamic that is radically open-minded towards the future.

With *Grand Hotel Colosseo* in 1969 – a work that is part of the cycle of *Il Movimento Continuo* – the work of the famous Florentine group Superstudio focused on Rome and identified the symbol of the eternal city to propel the capital at the center of critical debate (A). The Coliseum became a sort of *imaginary super hotel* with an abstract-pop language that radicalized the approach to architecture. A new era began – a completely visionary one – that sought renewed semantics for the city, new contents to dismantle the existing theoretical categories. It was a meta-design that, through collage and drawing, came close to art. Because Superstudio's projects are works of art packaged to be communicated. In this respect, the group of Adolfo Natalini, Cristiano Toraldo di Francia, Roberto Magris, Gian Piero Frassinelli and Alessandro Magris (with Alessandro Poli from 1970 to 1972), anticipated today's communication visions by several decades. They elaborated in an original way some linguistic modalities

↑ - B

Pasquale Iaconantonio

Roma Interrotta [another point of view]

2016

© Pasquale Iaconantonio

Collage digitale con opere di Piero Sartogo e Giovan Battista Piranesi, "Armonia Falansteriana - la Falange a Castel Sant'Angelo"

↑ - C

Pasquale Iaconantonio

Roma Interrotta [another point of view]

2016

© Pasquale Iaconantonio

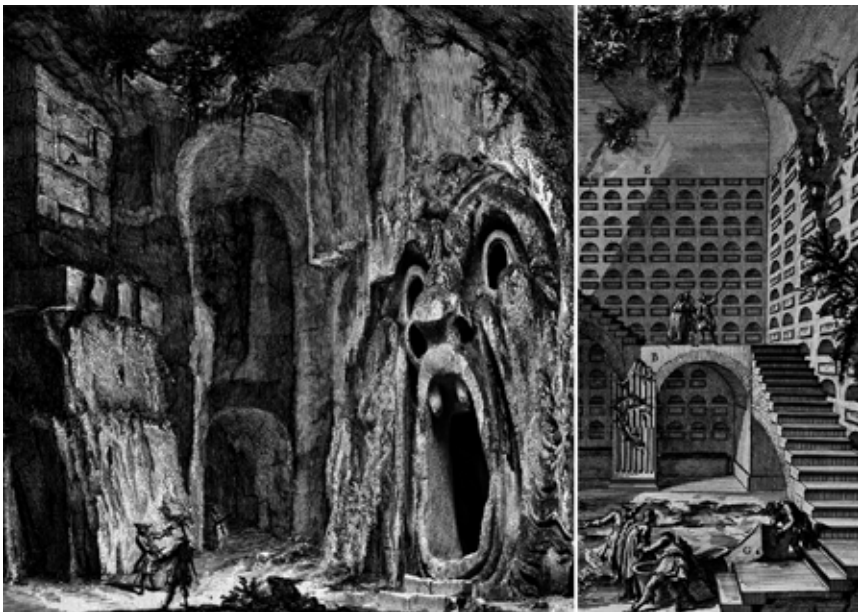
Collage digitale con opere di Costantino Dardi e Giovan Battista Piranesi, "Sette interventi attorno al Tridente - Piazza di Spagna e Trinità di Monti"

**Roma e le nuove tendenze,
da Superstudio a Nest Vandenken**

Approccio visionario, dinamica artistica,
immaginazione progettuale

**Rome and new trends
from Superstudio to Nest Vandenken**

Visionary approach, artistic dynamics,
design imagination



del superconsumo, della superinduzione al consumo, del supermarket, del superman e della benzina super” si legge nel manifesto di quella mostra. Dunque il processo teorico portato avanti da Superstudio anticipa, *de facto*, i meccanismi di una sorta di *supercomunicazione* contemporanea dove arte, architettura e comunicazione spesso coincidono.

Così *Il Movimento Continuo* assume un ruolo decisivo nella storia del pensiero architettonico e lancia diverse modalità di pensare la teoria, un *modus visionario* le cui tracce sono ancora oggi studiate in tutto il mondo. I lavori di Superstudio sono difatti considerati importanti documenti d’archivio da preservare e valorizzare, oggetto di mostre internazionali com’è avvenuto qualche anno fa al Museo MAXXI di Roma nel 2016 (MAXXI - Museo nazionale delle arti del XXI secolo, *Superstudio 50*, mostra a cura di Gabriele Mastriqli, 21 aprile - 4 settembre 2016, Roma).

Dagli anni ’60, molti autori hanno poi sviluppato in vario modo questi influssi artistici italiani, trovando in Roma un fertile terreno di indagine critica volta a scardinare le morfologie urbane esistenti, per modificarle radicalmente. Ad esempio la storica mostra del 1978 ai Mercati Traianei, *Roma interrotta* curata da Piero Sartogo, tenta di sviluppare i morfemi della capitale partendo dalla *Nuova Pianta di Roma* di Giovanni Battista Nolli del 1748. Sartogo immagina – con Dardi, Grumbach, Stirling, Portoghesi, Giurgola, Venturi,

of the artistic avant-gardes of the 20th century and built new theoretical manifestos, as can be seen from the exhibition that sanctioned the birth of the Italian radical group held in 1966, in collaboration with Archizoom, at the Jolly 2 art gallery in Pistoia: “the architecture of superproduction, superconsumption, superinduction to consumption, supermarket, superman and super petrol” is what the manifesto of that exhibition said. So the theoretical process developed by Superstudio anticipated, *de facto*, the mechanisms of a sort of contemporary *supercommunication* where art, architecture and communication often overlap.

In this way, the *Movimento Continuo* took on a crucial role in the history of architectural thought and launched different ways of thinking about theory, a *visionary modus* whose traces are still being studied all over the world. Superstudio’s works are in fact considered important archival documents to be preserved and enhanced. Several international exhibitions were devoted to them, as it happened a few years ago at the MAXXI Museum in Rome in 2016 (MAXXI – Museo nazionale delle arti del XXI secolo, *Superstudio 50*, exhibition curated by Gabriele Mastriqli, 21 April – 4 September 2016, Rome).

Since the 1960s, many authors have been developing these Italian artistic influences in various ways. They discovered Rome as a fertile ground for critical investigation aimed at unhinging existing

↑ - D

Pasquale Iaconantonio
Roma Interrotta [another point of view]
2016

© Pasquale Iaconantonio

Collage digitale con opere di Antoine Grumbach e Giovan Battista Piranesi, “La Follia di Winckelmann - ingresso sotterraneo al Mausoleo di Lucillo Peto”

↑ - E

Pasquale Iaconantonio
Roma Interrotta [another point of view]
2016

© Pasquale Iaconantonio

Collage digitale con opere di Leon Krier e Giovan Battista Piranesi, “I nuovi Centri di Rione - Piazza del Campidoglio”

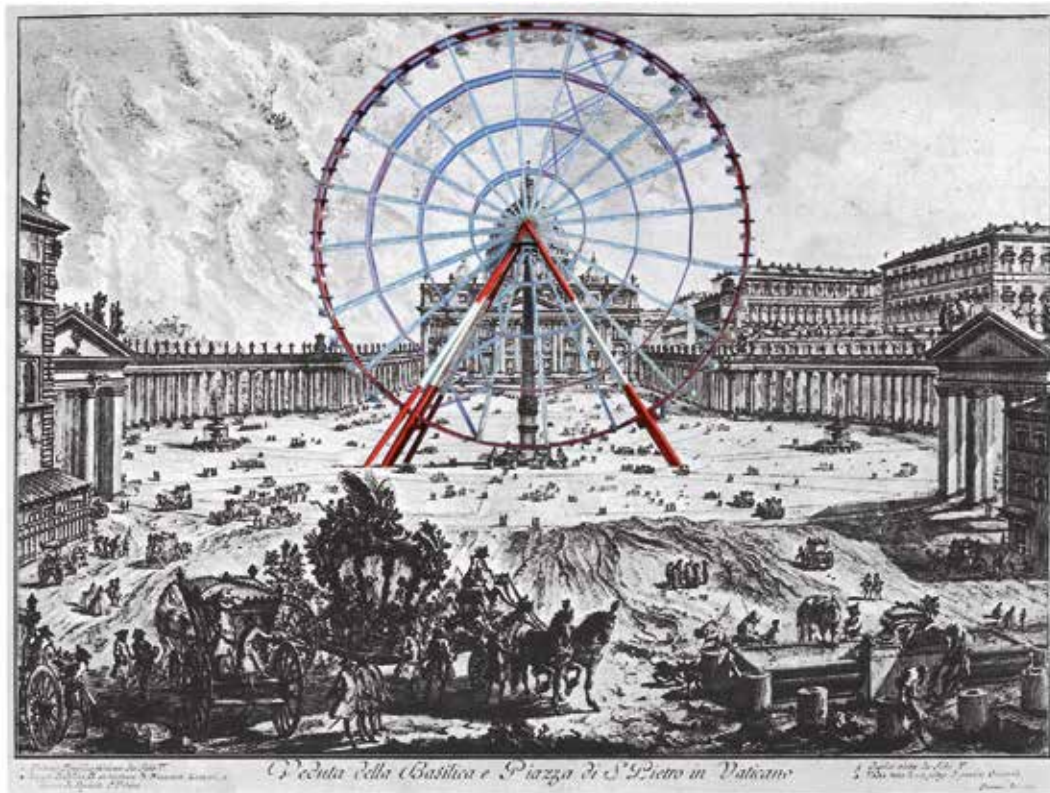
Rowe, Graves, Rossi, Robert e Leon Krier – una Roma visionaria e poetica che nasce dal ripensamento delle categorie teoriche conosciute, attraverso lo sguardo molteplice e multiforme di architetti la cui ricerca supera i confini del progetto e arriva a prefigurare mondi ideali, talvolta quasi sganciati dallo spazio e dal tempo.

Questa modalità operativa arriva fino ai nostri giorni, come avviene oggi con le opere di Pasquale Iaonantonio che riprende la metodologia lanciata da *Roma interrotta* per trovare nuove chiavi filologiche di lettura. Una nuova storia viene costruita partendo proprio dalla sostanza storica, stratificando le visioni di ieri per ripensare le poetiche dell'architettura (B, C, D, E).

Anche Carmelo Baglivo rielabora il passato ma lo fa con spirito critico, ludico e radicale, dirompente e dissacrante, smontando quell'aura di sacralità che spesso assume la storia, proiettando Roma in un luna-park rivoluzionario nel quale un'attenta indagine si trasforma in satira del contemporaneo (F, G).

urban morphologies and radically modifying them. For example, the historic 1978 exhibition at the Trajan's Markets, *Roma interrotta* curated by Piero Sartogo, attempts to develop the morphemes of the capital starting with the *New Plan of Rome* by Giovanni Battista Nolli of 1748. Sartogo envisioned – with Dardi, Grumbach, Stirling, Portoghesi, Giurgola, Venturi, Rowe, Graves, Rossi, Robert and Leon Krier – a visionary and poetic Rome that stemmed from the rethinking of well known theoretical categories, through the multiple and multiform gaze of architects whose research transcended the boundaries of design and came to foreshadow ideal worlds, sometimes almost detached from space and time.

This mode of operation has continued to the present day. A case in point is Pasquale Iaonantonio, who has taken up the methodology launched by *Roma interrotta* to find new philological interpretations. A new story is built starting from the historical content, stratifying the visions of yesterday to rethink the poetics of architecture (B, C, D, E).



↑ - F

Carmelo Baglivo
Luna Park Roma. S. Pietro
2016

© Carmelo Baglivo

↗ - G

Carmelo Baglivo
Luna Park Roma. Colonna Traiana
2016

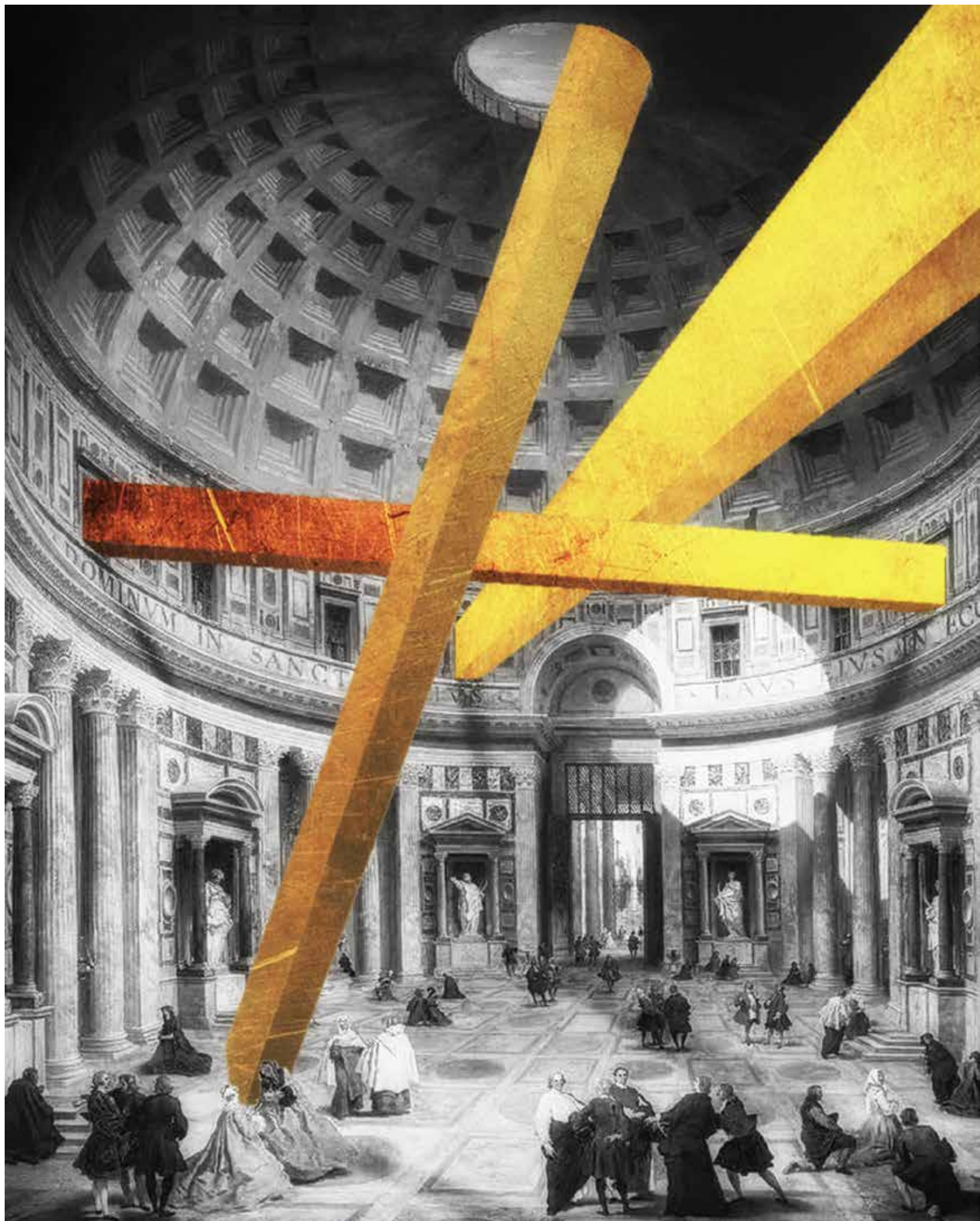
© Carmelo Baglivo

→ - H

Enrico Casini
Gold Attack - Pantheon
2017

© Enrico Casini







D'altra parte l'indagine storica è spesso utilizzata per costruire le immagini della città eterna: Enrico Casini rilegge l'arte e l'architettura creando dimensioni percettive che formano, letteralmente, fasci di luce dorata, collegamento luminoso con il presente, scardinando l'introversione della storia ed elaborando una linguistica espressiva carica di forza visionaria (H, I); riprendendo talvolta anche la stessa tematica del *Grand Hotel Colosseo* di Superstudio, in altro modo, in altro luogo, con altre finalità, tagliando e ricolando frammenti che svelano una sorta di surrealismo iperreale.

Ma le visioni arrivano anche a cambiare il senso stesso dei luoghi e del tempo, modificando le carte in tavola e il significato delle cose: avviene nelle opere di Valerio Recchioni che colloca, ad esempio, l'architettura di Álvaro Siza Vieira – la Fundação Iberê Camargo di Porto Alegre in Brasile – all'interno di un quadro di Francesco Trombadori nel quale viene dipinta Roma con la cupola di San Pietro che si vede sullo sfondo. Cosa che Recchioni ripropone staccando letteralmente l'incompiuta *Vela* di Santiago Calatrava – la città dello sport per i mondiali di nuoto di Roma di cui oggi rimane solo una decadente struttura metallica in rovina – per ricollocarla in un altro dipinto, sempre di Trombadori, nel cuore pulsante del centro della capitale, ai Fori (J, K). Una poetica che mira a regalare nuovo senso alla percezione dell'architettura, smontando e rimontando radicalmente le

Carmelo Baglivo also re-elaborates the past but does so with a critical, playful and radical spirit, disruptive and irreverent, dismantling that aura of sacredness that history so often takes on, projecting Rome into a revolutionary amusement park in which a careful investigation is transformed into satire of the contemporary (F, G).

On the other hand, historical investigation is often used to construct images of the eternal city. Enrico Casini reinterprets art and architecture by creating perceptive dimensions that literally form beams of golden light, a bright link with the present, unhinging the introversion of history and elaborating an expressive language full of visionary strength (H, I); sometimes, he echoes the same theme as Superstudio's *Grand Hotel Colosseo*, in another way, in another place, with other purposes, cutting and pasting fragments that reveal a sort of hyperreal surrealism.

However, visions also change the very meaning of places and time, changing the rules of the game and the meaning of things: it happens in Valerio Recchioni's works where he places, for example, Álvaro Siza Vieira's architecture – the Fundação Iberê Camargo of Porto Alegre in Brazil – inside a painting by Francesco Trombadori in which Rome is painted with the dome of St. Peter's in the background. Recchioni repeats this by literally detaching the unfinished *Vela* of Santiago Calatrava – the city of

↑ - I

Enrico Casini
Monument Valley
2015

© Enrico Casini

↑ - J

Valerio Recchioni
Centipede
2019

© Valerio Recchioni

Rielaborazione di un'opera di Francesco Trombadori
"Corridoio dei papi" (1959) con inserimento della Fundação
Iberê Camargo di Álvaro Siza Vieira a Porto Alegre in Brasile

↑ - K

Valerio Recchioni
Tsunami
2019

© Valerio Recchioni

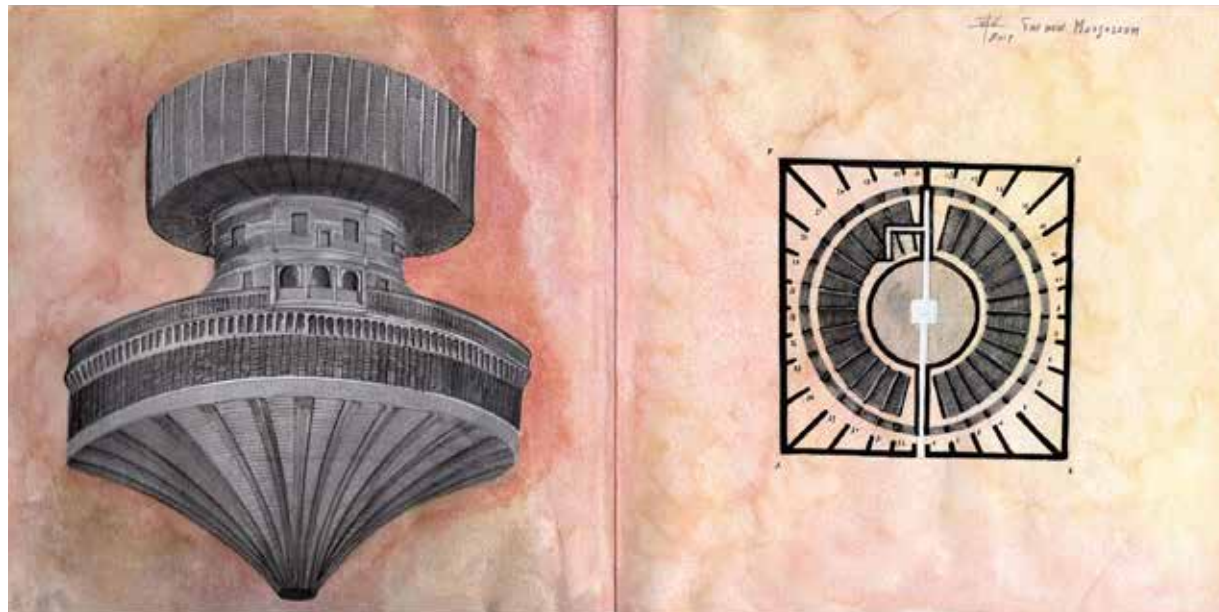
Rielaborazione di un'opera di Francesco Trombadori
"Foro Romano" (1954) con inserimento della incompiuta Vela di
Santiago Calatrava a Roma

**Roma e le nuove tendenze,
da Superstudio a Nest Vandenken**

Approccio visionario, dinamica artistica,
immaginazione progettuale

**Rome and new trends
from Superstudio to Nest Vandenken**

Visionary approach, artistic dynamics,
design imagination



forme del passato e del contemporaneo, come avviene nella sua *Nuvola di Piranesi*, dove l'opera di Massimiliano Fuksas all'Eur viene ricollocata in una *Veduta interna del Pantheon* del Piranesi (vedi immagine a pagina 41, Premessa AR Magazine 121). Perché Valerio Recchioni è un maestro del *Genius Disloci* – così si intitolano alcune serie di sue opere – e scardina l'essenza stessa del *genius loci*, lo proietta altrove, disegnando estetiche per una nuova lettura morfologica del nostro mondo.

Anche Massimo Gasperini analizza i morfemi del passato, ma individuando le loro origini arcaiche, gli archetipi, i simboli che riportano lo sguardo a una dimensione astratta, necessaria per riflettere sul significato stesso dell'architettura. Emerge una sorta di deriva urbana, un ripensamento delle caratteristiche primordiali della città, delle sue strutture di riferimento. Gasperini sviscera gli elementi simbolici del progetto come si riscontra nei mausolei da lui immaginati: sono analisi che partono anche dalla città di Roma, racchiuse nei suoi famosi quaderni che mostrano pensieri, disegni e teorie di architettura (L).

Le *nuove tendenze italiane* del contemporaneo vedono però anche altri *modus operandi* vicini alla progettazione operativa del presente, proiettati non più verso un immaginifico passato ideale ma verso un futuro critico, con originali modalità ancorate saldamente allo studio sulla dinamica della

sport for the World Swimming Championships in Rome, of which today there remains just a decadent dilapidated metal structure – to relocate it in another painting, again by Trombadori, in the heart of the center of the capital, at the Forums (J, K). A poetics that aims at giving new meaning to the perception of architecture, radically dismantling and reassembling the forms of the past and the present, as happens in his *Nuvola* by Piranesi, where the work of Massimiliano Fuksas at Eur is repositioned in an *internal view of the Pantheon* by Piranesi (see image on page 41, Foreword AR Magazine 121).

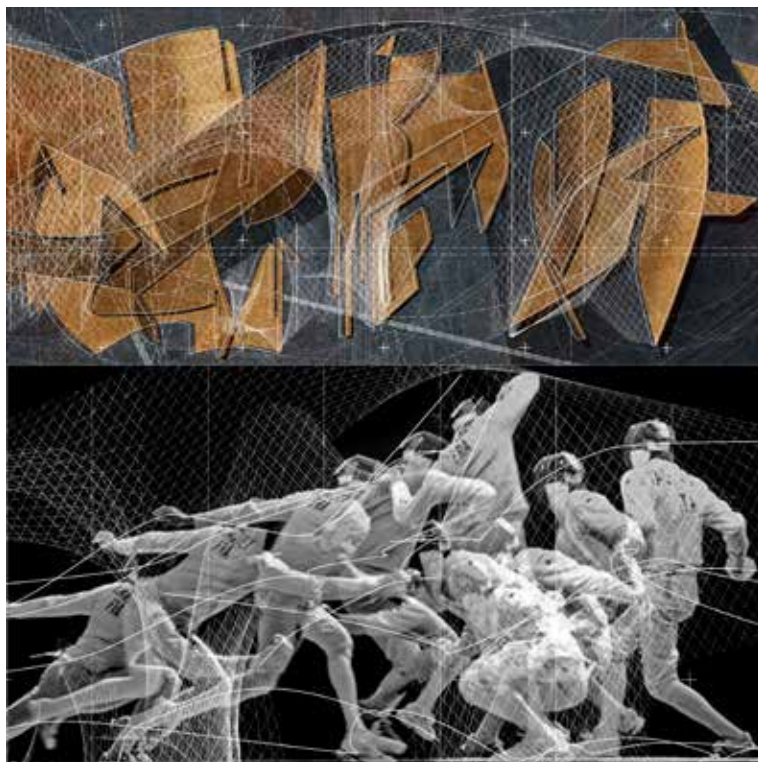
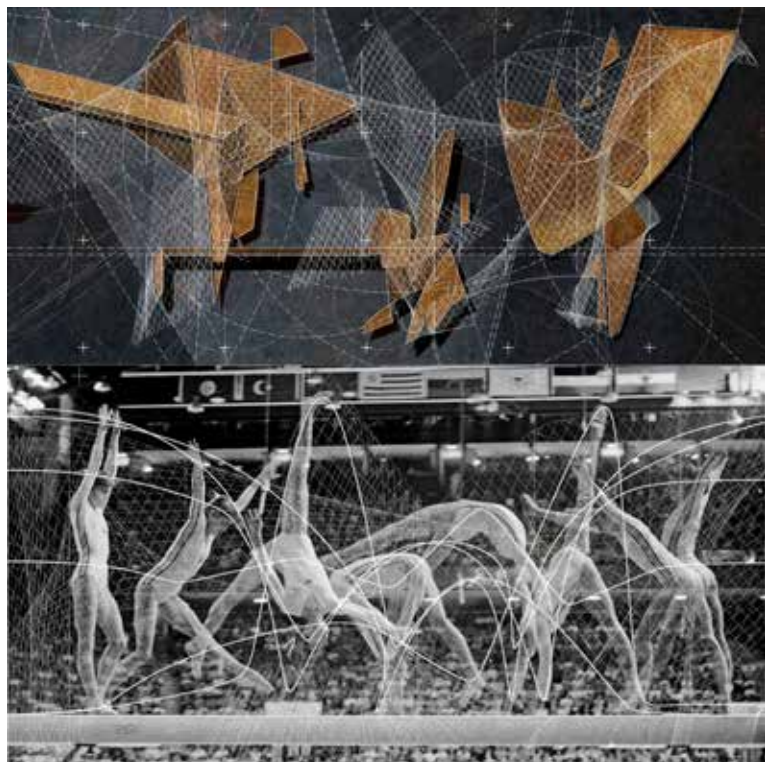
Valerio Recchioni is a master of the *Genius Disloci* – this is how some of his series of works are entitled – and undermines the very essence of the *genius loci*, projects it elsewhere, drawing aesthetics for a new morphological reading of our world.

Massimo Gasperini, too, analyzes the morphemes of the past, but he identifies their archaic origins, archetypes, symbols. They bring our attention back to an abstract dimension, necessary to reflect on the very meaning of architecture. A sort of urban drift emerges, a rethinking of the primordial characteristics of the city, of its reference structures. Gasperini explores the symbolic elements of the project as found in the mausoleums he imagined: these analyses also start from the city of Rome, encapsulated in his famous notebooks full of thoughts, drawings and theories about architecture (L).

↑ - L

Massimo Gasperini
The new Mausoleum
2019

© Massimo Gasperini



↑ - M
Fabio Barilari
XVII Olimpiade
2019
© Fabio Barilari

Parte 2, studio sulla dinamica della forma

↑ - N
Fabio Barilari
XVII Olimpiade
2019
© Fabio Barilari

Parte 3, studio sulla dinamica della forma

**Roma e le nuove tendenze,
da Superstudio a Nest Vandenken**

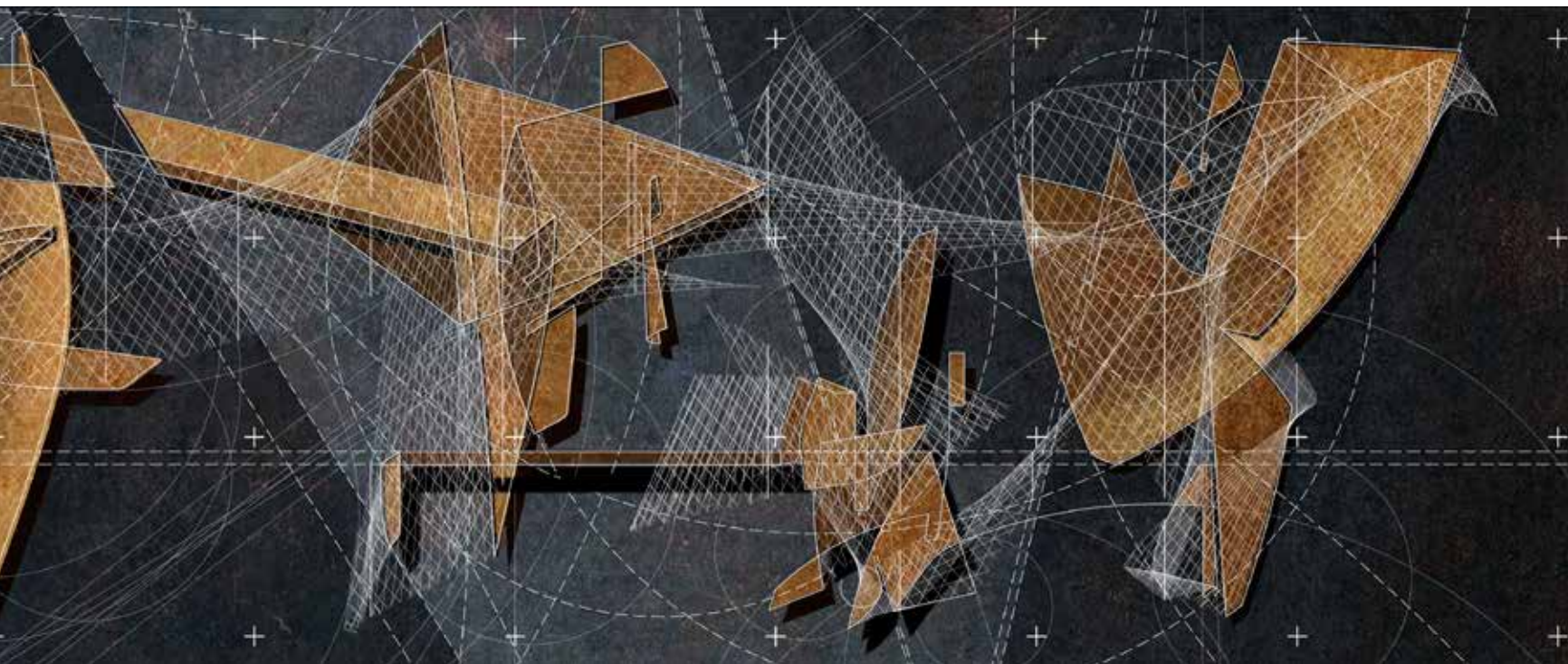
Approccio visionario, dinamica artistica,
immaginazione progettuale

**Rome and new trends
from Superstudio to Nest Vandenken**

Visionary approach, artistic dynamics,
design imagination

forma, legate indissolubilmente ad altri filoni teorici radicali, internazionali, con matrici di riferimento sostanzialmente zeviane: Fabio Barilari raccoglie l'eredità operativa prefigurata da Zevi che fonda le sue origini sullo spazio e sulla dinamica quali elementi in grado di modificare l'esistente. In Barilari l'opera d'arte, con tutta la sua espressione linguistica, torna ad essere progettuale: l'indagine che porta avanti con il suo lavoro disegna non più una super-astrazione-pop, come avveniva in Superstudio, o una poetica artistica autografa che guarda all'indietro, ma ricomincia a ragionare proprio sullo spazio e sul progetto d'architettura, analizzando le dinamiche che scaturiscono dalla comprensione delle leggi naturali che governano il mondo. Fabio Barilari imposta una meccanica teorica proiettata verso il domani, approfondendo la capacità che ha il disegno – e che hanno tutte le tecniche di rappresentazio-

The new contemporary Italian trends, however, show other modus operandi close to the operational design of the present, no longer projected towards an imaginary ideal past but towards a critical future, with original methods firmly anchored to the study of the dynamics of the shape, indissolubly linked to other radical, international theoretical strands, largely based on Zevi's references: Fabio Barilari takes up the operational legacy prefigured by Zevi, based on space and dynamics as elements capable of modifying the existing. In Barilari, the work of art, with all its linguistic expression, is once again a project: his study longer draws a super-abstraction-pop, as happened in Superstudio, or an autograph artistic poetics that looks backwards, but begins to think about space and architectural design, analyzing the dynamics that arise from understanding the natural laws that rule the world. Fabio Barilari sets up a theoretical mechanics projected towards the

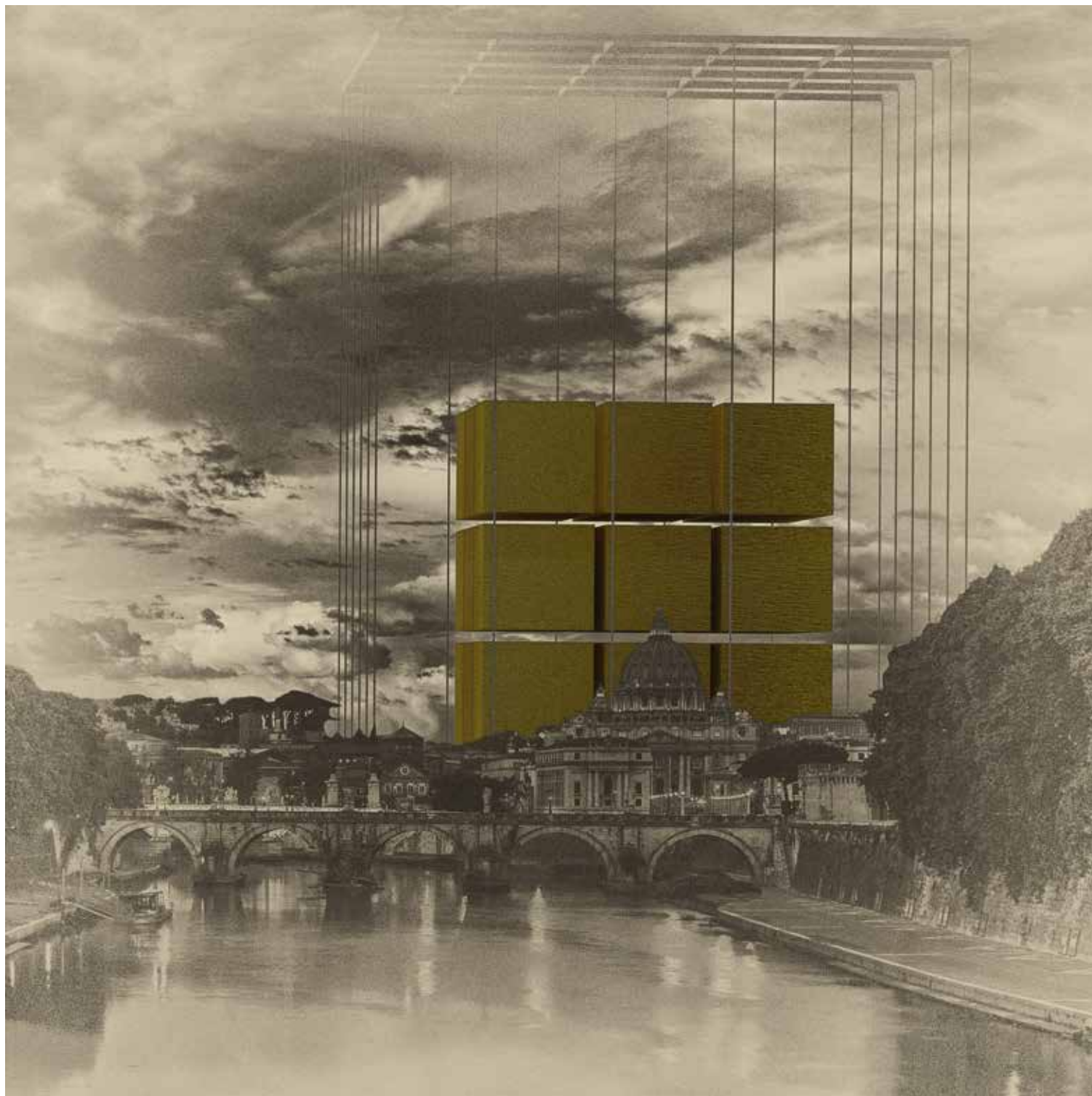


↑ - O

Fabio Barilari
XVII Olimpiade - One step beyond
2019

© Fabio Barilari

Veduta d'insieme, studio sulla dinamica della forma



↑ - P

Nest Vandenken

**Progetto del "Cardinale Camerlengo" per la nuova sede dell'Istituto per le Opere di Religione (IOR)
quale parziale recupero del sottotetto del Torrione Niccolò V
In DENSITY|INSANITY**

2018

© Nest Vandenken

Modellazione tridimensionale e manipolazione digitale di immagine

**Roma e le nuove tendenze,
da Superstudio a Nest Vandenken**

Approccio visionario, dinamica artistica,
immaginazione progettuale

**Rome and new trends
from Superstudio to Nest Vandenken**

Visionary approach, artistic dynamics,
design imagination

ne a disposizione – di prefigurare nuovi scenari operativi. Per questo i suoi lavori per la *XVII Olimpiade* di Roma evidenziano la capacità stessa che ha la forma di liberarsi dalle gabbie del passato, tracciando nuove traiettorie nello spazio (M, N, O).

Nest Vandenken, autore olandese, ritorna invece alle origini e riprende oggi la matrice teorica di Superstudio, elaborando immagini visionarie immerse in una dimensione artistica totale (P). È una poetica che talvolta prefigura autentiche scenografie ideali: Vandenken spinge l'analisi al centro di Roma costruendo installazioni inventate, perse per le vie della città eterna, disegnando così nuovi linguaggi che sembrano respirare gli influssi lanciati negli anni '60.

Si tratta dunque di una linea immaginaria – quella che da Superstudio arriva ad oggi – che abbiamo tracciato in questo primo e sintetico racconto; un percorso che – tra approccio visionario, dinamica artistica e immaginazione progettuale – disegna Roma e le sue tendenze, declinate in vario modo e con numerose opere di autori contemporanei che indagano sulla capitale, sui complessi ed evocativi aspetti linguistici che la caratterizzano, per modificarne le strutture teoriche, ideali, operative.

future, deepening the ability of drawing – and of all representation techniques available – to predict new operational scenarios. For this reason, his works for the 17th Olympics in Rome highlight the very ability of shape to free itself from the cages of the past, plotting new trajectories in space (M, N, O).

The Dutch author Nest Vandenken, on the other hand, goes back to the origins and returns to the theoretical matrix of Superstudio, elaborating visionary images immersed in a totally artistic dimension (P). This poetics sometimes presages authentic ideal settings: Vandenken pushes the analysis to the centre of Rome by building invented installations, lost in the streets of the eternal city, thus drawing new languages that seem to revive the influences launched in the 1960s.

It is therefore an imaginary line – the one from Superstudio to the present – traced in this first and concise story; a path that – between a visionary approach, artistic dynamics and design imagination – draws Rome and its imaginative tendencies, interpreted in various ways and with numerous works by contemporary authors who explore the Capital, the complex and evocative linguistic morphemes that characterize it, to modify its theoretical, ideal and operational structures.

Marco Maria Sambo

Architetto, Direttore editoriale AR MAGAZINE,
Direttore editoriale Architetti Roma edizioni,
Consigliere Ordine degli Architetti P.P.C. di
Roma e Provincia

Architect,
Editorial Director of AR MAGAZINE and
Architetti Roma edizioni, Board member of Chamber of
Architects P.P.C. Rome and Province

Carlo Prati

ROMA. ARCHITETTURA E CITTÀ

Idee, visioni e progetti



ROME. ARCHITECTURE AND CITY Ideas, visions and projects

Oggi Roma è alla ricerca di un'idea dal punto di vista del suo ruolo e della sua forma.

Il mio modo di riguardare al tema è duplice, da un lato teorico, riconducendo la riflessione a quelle che ritengo essere le teorie più solide rispetto all'architettura della città espresse tra gli anni Sessanta e Settanta da Aldo Rossi e Carlo Aymonino e, dall'altro, ribadendo il ruolo dell'utopia e della visione *creativa* e libera espresso da artisti e architetti quali Constant Nieuwenhuys con la New Babylon, Superstudio con il Monumento Continuo o Yona Friedman con la Ville Spatiale. Il mio lavoro si pone l'obiettivo di mettere insieme queste due dimensioni, quella creativa e dionisiaca e quella apollinea più scientifica e razionale, per dimostrare che sono pratiche perseguibili e che teoria e utopia devono e possono coesistere nel lavoro sul progetto contemporaneo e nelle sue istanze primarie quali la rigenerazione urbana. In particolare questo campo tematico è oggi alla ricerca di idee che vadano oltre alcune esperienze ormai metabolizzate come la street art o lo scenario partecipato nella gestione dei processi di riconversione. Sono convinto, e questo è parte rilevante della ricerca che porto avanti con i miei studenti, che vada recuperato con autorevolezza il ruolo dell'architettura con la sua propria autonomia. Sappiamo che non si può più consumare suolo ma sappiamo anche che possiamo densificare e recuperare l'esistente lavorando sul costruito attraverso il recupero dell'archeologia industriale, esercitando e allenando piuttosto la nostra capacità concettuale di individuare nuove funzioni e nuove strategie del progetto urbano.

La domanda che dobbiamo porci è in che modo vogliamo guardare ai problemi che il territorio presenta, in termini di manufatti dismessi, monumenti in abbandono o di interi settori degradati ma strategici: vogliamo considerarli come elementi patogeni o come elementi propulsori di un futuro riassetto positivo della città?

Pensiamo alla periferia: oggi il modo tradizionale di intendere il rapporto tra centro e periferia è completamente ribaltato. Prendiamo Genova, dove ho avuto la possibilità di insegnare per diversi anni e dove l'amministrazione è riuscita ha ottenere finanziamenti europei per la riqualificazione del centro storico in forza di un abile ragionamento per cui lo stato di degrado lo qualifica di fatto come una periferia. Il centro di Roma continua ad avere per questioni strutturali (aree archeologiche e centri di potere) un ruolo specifico ma non si può dire altrettanto delle periferie che si qualificano sempre di più come città nella città (da Ostia a Montesacro, da Centocelle a Valle Aurelia). Di conseguenza, traendo questa condizione a nostro vantaggio potremmo vivere e beneficiare di una città multicentrica in cui sia aggirata la distinzione tra centro e periferia.

Today, Rome is looking for an idea in terms of its role and shape. I have a twofold approach to the subject. From a theoretical point of view, I think we should re-examine the most convincing theories of the city's architecture expressed between the 1960s and 1970s by Aldo Rossi and Carlo Aymonino. On the other hand, I would like to reiterate the role of utopia and the creative and free vision expressed by artists and architects like Constant Nieuwenhuys with the New Babylon, Superstudio with the Monumento Continuo or Yona Friedman with the Ville Spatiale. In my work, I try to put the two dimensions together, the creative and Dionysian one and the more scientific and rational Apollonian one, to prove that these practices can be pursued and that theory and utopia must and can coexist in contemporary design and its prime applications like urban revitalization. In particular, this thematic field is now looking for ideas beyond some already metabolized experiences like street art or the participative approach to the management of transformation processes. I am convinced, and this is an important part of my research work with my students, that the role and autonomy of architecture must be authoritatively regained. As we know, it is no longer possible to use up the land. However, we also know that we can densify and recover what exists by working on the built environment by capitalizing on industrial archaeology. We should rather exercise and train our conceptual ability to identify new functions and strategies in urban design.

The question we have to ask ourselves is how we want to look at problems. I am referring to abandoned buildings and monuments or to entire decayed but strategic sectors: do we want to consider them as pathogenic elements or as driving forces for a future and positive reorganization of the city?

Think of the suburbs: today, the traditional way of interpreting the relationship between the center and the suburbs is completely overturned. Let us take Genoa, where I had the opportunity to teach for several years and where the administration has been successful in obtaining European funds for the redevelopment of the historic center. Their clever argument was that the state of decay actually qualified it as a suburb. The center of Rome keeps playing a specific role for structural reasons (archaeological sites and power centers). However, the same argument does not apply to the outskirts that increasingly qualify themselves as cities within the city (from Ostia to Montesacro, from Centocelle to Valle Aurelia). As a result, if we were to take

← A

Carlo Prati
La Fenice
2014

Collage digitale

Il mio lavoro nel disegno e nella rappresentazione di architettura, sia esso digitale o analogico, si muove all'interno di queste riflessioni.

Quelli che seguono sono in tal senso dei chiarimenti a margine di alcuni miei lavori recenti su Roma e sulle sue invarianti.

Roma Social Housing, La Fenice

Roma come città all'interno di cui, a differenza di molte capitali del Nord Italia, il moderno ed il contemporaneo non hanno mai avuto modo di intervenire nel centro storico.

In questo caso è la modalità compositiva dell'innesto e della sovrapposizione di alcune icone dell'architettura del dopoguerra – quali il Corviale di Fiorentino e La Rinascenza di Albini/Helg – a essere il fulcro della riflessione.

advantage of this condition, we could live and benefit from a multi-center city in which the distinction between center and suburbs is circumvented.

My work in the field of design and representation of architecture, whether digital or analog, revolves around these reflections.

In this regard, I will present below a number of remarks about some of my recent works in Rome and its invariants.

Roma Social Housing, La Fenice

Rome as a city within which, unlike many capitals in Northern Italy, modern and contemporary have never had the opportunity to co-exist in the historic center.

In this case, it is the compositional insertion and superimposi-



↑ - B

Carlo Prati
Morfemi. Muro romano archetipo
2017

Modello e collage digitale



↑ - C

Carlo Prati
Morfemi. Muro romano elettorale
2017

Modello e collage digitale

Morfemi. Muro romano archetipo

Città-Archetipo, come incarnato nella lezione di Pier Paolo Pasolini da Mamma Roma ad Accattone.

Si rende necessario interpretare e capire in che modo all'interno di una struttura narrativa intervenga l'archetipo, perché le opere cinematografiche o letterarie sono progetti e dunque il Muro è una delle forme primigenie e simboliche dell'architettura romana.

Morfemi. Muro romano elettorale

Ci sono dei temi a Roma che non finiscono mai di ricorrere nel corso del tempo: il punto in cui è scattata la foto del collage, in cui ho messo Kim Jong-un con il suo attendente, collocando lo stesso modello/morfema di Muro che allude all'acquedotto ma è tradotto come un edificio, è il luogo in

tion of some icons of post-war architecture – like the Corviale by Fiorentino and La Rinascente by Albini/Heig – to become the focus of our reflection.

Morphemes. Archetypal Roman Wall

City-Archetype, as embodied in Pier Paolo Pasolini's teaching, from *Mamma Roma* to *Accattone*.

It is necessary to interpret and understand how the archetype operates within a narrative structure, because film or literary works are projects and therefore the Wall is one of the primordial and symbolic shapes of Roman architecture.

Morphemes. Roman electoral wall

In Rome, there are themes that keep repeating themselves: the place where the photo of the collage was taken, where I put



↑ - D

Carlo Prati

Roman Bunker Archeology. Architettura e Guerra

2017

Collage digitale

cui la cultura italiana del progetto si interroga continuamente (dal Danteum di Terragni ai recenti *consulti su Roma*).

Lavoriamo in rapporto al monumento, in questo caso certamente il Colosseo, perché dobbiamo capire in che modo poter dialogare con esso.

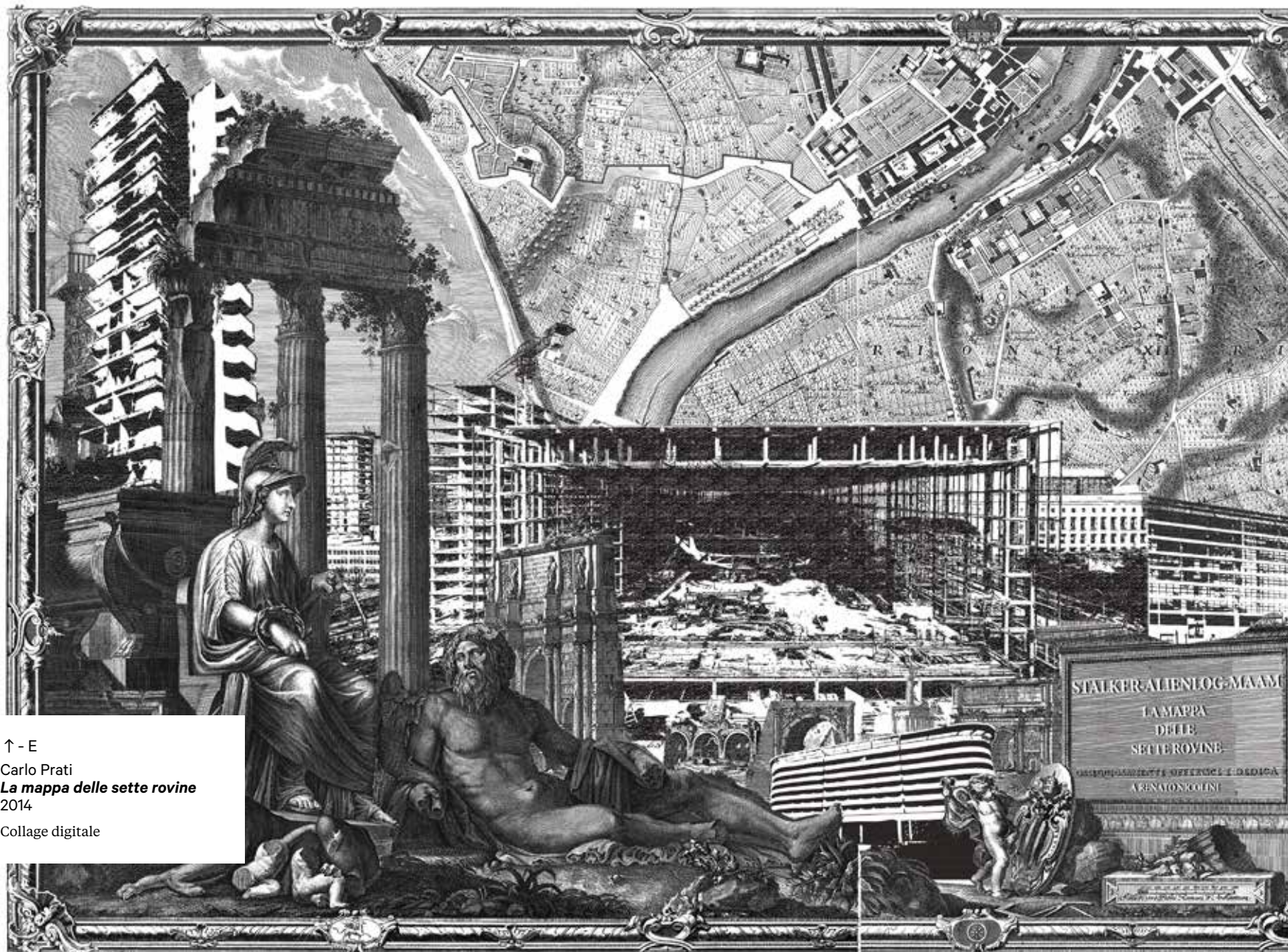
Roman Bunker Archeology

Città-Guerra, tutti i miei collage sono riflessioni sui caratteri della città contemporanea. Oggi tutti noi condividiamo un'esperienza: quando arriviamo a Piazza del Popolo e dobbiamo accedere a Via del Corso, il luogo più stratificato della città, incontriamo un check-point (come a Beirut, come al confine tra il Messico e gli Stati Uniti). Allora oggi il check-point è un elemento con cui dobbiamo fare i conti, che dobbiamo saper interpretare, si tratta di un vero paradosso. Le foto dei Bunker

Kim Jong-un and his assistant, is the place where the Italian culture of design continuously questions itself (from Terragni's *Danteum* to the recent consultations about Rome). Here, I placed the same model/morpheme of *Muro* ('wall') that alludes to the aqueduct but is translated as a building. We relate to the monument, in this case the Colosseum, because we must understand how we can have a dialogue with it.

Roman Bunker Archeology

City-War, all my collages are reflections on the characters of a contemporary city. Today, we all share an experience: when we arrive at Piazza del Popolo and we need to access Via del Corso, the most stratified place in the city, we find a check-point (like in Beirut, or on the border between Mexico and the United States).



↑ - E

Carlo Prati

La mappa delle sette rovine
2014

Collage digitale

non sono delle foto scelte casualmente, sono Bunker costruiti durante la seconda guerra mondiale in Normandia, parte del corpus di *Bunker Archeology* di Paul Virilio.

La mappa delle sette rovine

Roma è il luogo in cui il contemporaneo è già rovina. Una rinnovata mappa del Nolli traduce una serie di edifici tra cui le Torri delle Finanze di Ligini, l'incompiuto di Piazza dei Navigatori e lo stadio del nuoto di Calatrava che è anche sfondo prescelto per gli shooting di *Suburra*, il serial, come le Vele di Scampia in Gomorra di Saviano e Garrone.

Stadio del Nuoto. La prima rovina; The Big Beauty

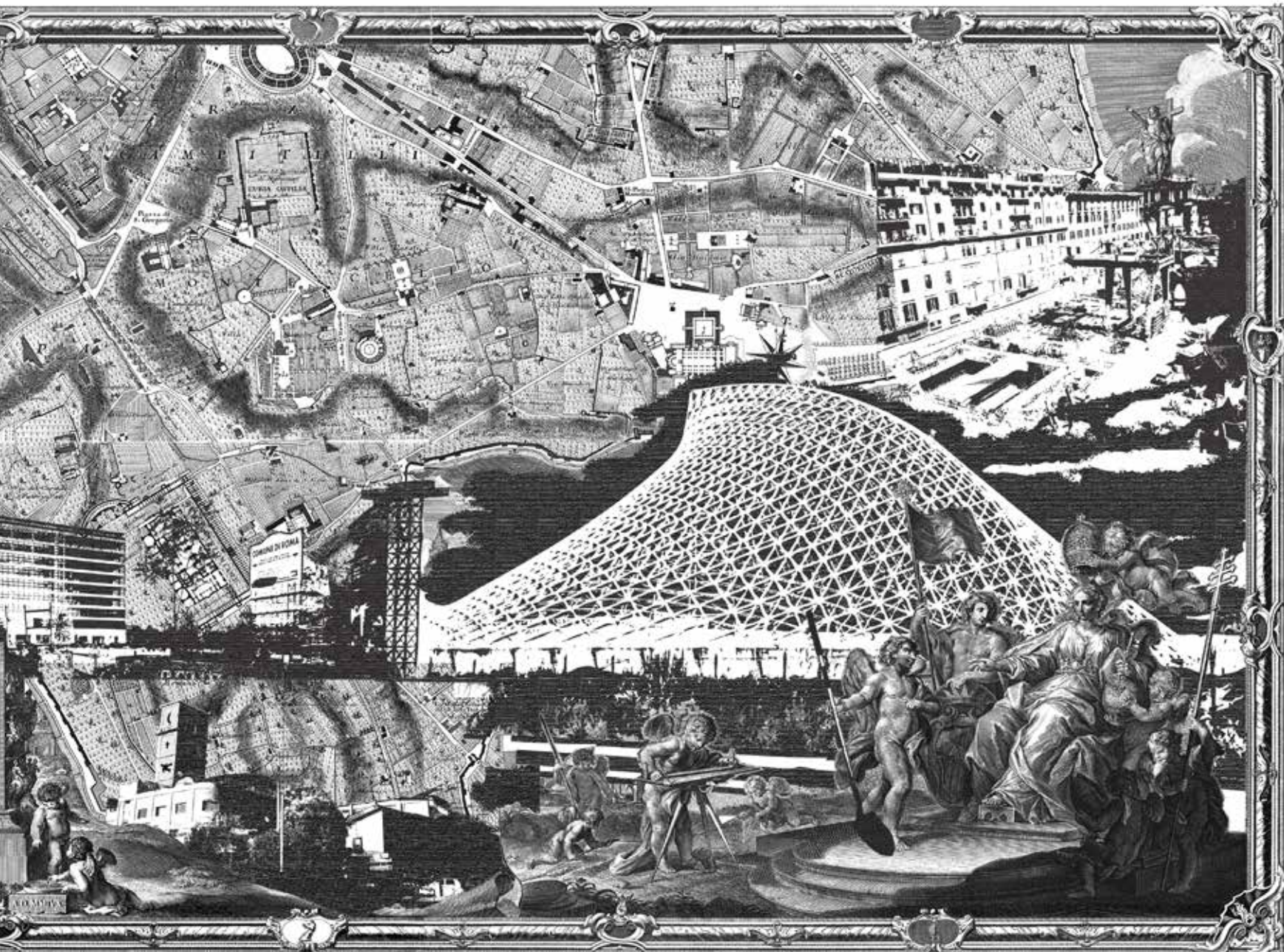
La qualità della transitorietà strutturale già intercettata da Federico Fellini nel finale di *8 ½*, è una condizione

So today the check-point is something we must deal with, something we must be able to interpret and this is a real paradox.

The photos of the bunkers were not chosen at random. Those bunkers were built during the Second World War in Normandy, part of Paul Virilio's corpus of *Bunker Archeology*.

The map of the seven ruins

Rome is a place where the contemporary is born as a ruin. A renewed Nolli map translates a series of buildings including the Ligini's *Torri delle Finanze*, the unfinished Piazza dei Navigatori and the Calatrava swimming stadium (the background chosen to shoot the serial *Suburra*), like the Vele di Scampia in Saviano and Garrone's *Gomorra*.



persistente e permanente di Roma. Così come il *flâneur* oggi incarnato dal Jep Gambardella de *La grande bellezza* di Sorrentino, qui impegnato a contemplare una megalopoli in cui la condizione appena evidenziata coesiste con le torri Eurosky di Franco Purini e lo scenario utopico futuro di una città-pianeta-slums.

Mario Fiorentino e Ridolfi Towers

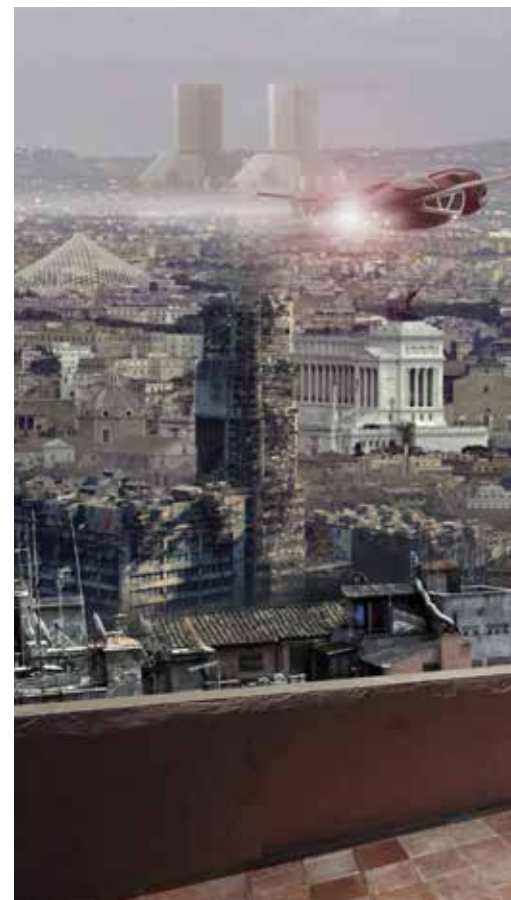
Le torri di Mario Fiorentino lungo la Tangenziale le ho sempre considerate il risultato di una ricerca sulla serialità del progetto, un tema fondamentale connesso allo sviluppo della prefabbricazione e dell'industria delle costruzioni nel secondo dopoguerra. Quindi se fossimo stati in America forse questo sarebbe stato lo scenario di questa parte di Roma. Ma non perdiamo di vista il nostro ragionamento di architetti, non

Swimming Stadium. The first ruin, The Big Beauty

The quality of structural transience had already been captured by Federico Fellini at the end of 8 ½, and is a persistent and permanent condition of Rome. It is like the *flâneur* now embodied by Jep Gambardella in Sorrentino's *The Great Beauty*, here contemplating a megalopolis in which the above mentioned condition coexists with Franco Purini's Eurosky towers and the utopian future scenario of a city-planet-slums.

Mario Fiorentino and Ridolfi Towers

Mario Fiorentino's towers along the beltway have always been considered the result of research on serial design. This is a fundamental theme linked with the development of prefabrication and the construction industry after the Second World War. Had we been in America, maybe this would have been the background for



↑ - F

Carlo Prati
Stadio del Nuoto. La prima rovina
2014

Collage digitale

↑ - G

Carlo Prati
The Big Beauty
2014

Collage digitale



↑ - H
Carlo Prati
Ridolfi Towers (Radio Ethiopia)
2018
Collage digitale



↑ - I

Carlo Prati

Morfemi. Meandro al lago dell'Ex Snia
2017

Modello e collage digitale

potendo costruire possiamo usare il disegno con le sue varie tecniche come strumento progettuale e qui volevo lavorare con l'orizzontalità di un tracciato (la tangenziale) contrapponendovi un forte segno verticale che partisse da Mario Ridolfi (le torri-grattacielo).

Morfemi. Meandro al lago dell'Ex Snia

Tema preferenziale per le ricerche didattiche e di Tesi di Laurea che ho condotto dal 2017 al 2019 come responsabile dei Laboratori di progettazione all'ultimo anno della laurea magistrale nella facoltà di architettura di Roma Tre: l'area dell'Ex Snia ospita in questo collage un labirinto progettato come modello 3d aprendo così ad una riflessione sul tema di Roma come Città-Natura. Il Morfema, una volta calato all'interno del lago, prodotto dal tentativo di speculazione, ricostruisce il luogo ideale per la contemplazione attraverso le iconografie di Goethe e Guido Reni del gran tour e del neoclassico, ideale del bello di cui Roma è e deve continuare ad essere un simbolo.

this district of Rome. Never lose sight of our reasoning as architects; since we cannot build, we can use drawing and its various techniques as a design tool. Here, I wanted to work with a horizontal layout (the beltway), in contrast with a powerful vertical sign that would start with Mario Ridolfi (the skyscraper-towers).

Morphemes. Twists and turns by the lake of Ex Snia

One of my favorite themes in educational research and Degree Theses. From 2017 to 2019, I debated this subject as head of the Design Workshops in the last year of the Master's degree at the Faculty of Architecture of Roma Tre. In this collage, the area of Ex Snia houses a maze designed as a 3d model, thus opening the way to a reflection on the theme of Rome as a City-Nature. The morpheme, once lowered into the lake as a result of an attempted speculation, reconstructs the ideal place for contemplation through the iconography of Goethe and Guido Reni of the grand tour and the neoclassical, ideal beauty of which Rome is and must continue to be a symbol.



Carlo Prati

Architetto e ricercatore presso il Dipartimento di Architettura dell'Università di Pescara

Architect and Researcher, Department of Architecture, University of Pescara

Luigi Prestinenzia Puglisi

ROMA, UN FUTURO (IM)POSSIBILE

Come rilanciare il racconto della città tra archeologia, arte, architettura

Credo che parlare solo delle opere progettate, appaltate e non realizzate a Roma sia fuorviante. Come parlare delle buche e della mancanza di manutenzione alle essenze arboree. Non perché non siano fatti gravi, anzi gravissimi. Ma perché a monte c'è un problema maggiore, di decadenza complessiva della città che non risolveremo né terminando, ad esempio, la costruzione del palazzo dello sport di Calatrava, lasciato in uno scandaloso stato di abbandono dopo aver speso secondo alcune fonti 200 milioni di euro e secondo altre 400, né riaprendo in tempi brevi le tre fermate della metro A che nel momento in cui sto scrivendo questo pezzo sono vergognosamente chiuse; né potando gli alberi per evitare che uno dopo l'altro cadano, né sistemando le strade che oramai sembrano quelle di una città mediorientale decaduta e non certo di una delle capitali della settima potenza industriale del mondo (sarà, mi chiedo, ancora la settima?).

Roma – e questa è la sua imperdonabile colpa, che va oltre quelle dello spreco e dell'incuria – sembra non accorgersi che ogni città oggi esiste sullo scacchiere internazionale solo se ha un ruolo che la caratterizzi e la individui tra le altre. E per avere ruolo occorre che abbia una visione.

ROME, AN (IM)POSSIBLE FUTURE
How to revamp the story of the city amidst
archaeology, art, architecture

I think it is misleading to talk just about the works designed, contracted out and not realized in Rome. It is like talking about street holes and lack of maintenance of public green. Not that these things are not serious, they are extremely serious, indeed. But before that, we are faced with a major problem, the overall decline of the city. This cannot be solved either by completing, for example, the construction of the sports palace of Calatrava, left in a scandalous state of abandonment after having spent 200 million euros, according to some sources, and 400 according to others, or by quickly re-opening three stops of the Metro A. As I'm writing this article, those stops are still shamefully closed. We cannot solve this problem by pruning the trees to prevent them from falling one after the other, or by fixing the streets that now look like those of a decayed Middle Eastern city and certainly not of the capital of the seventh industrial power in the world (and I wonder, is it the seventh?).

Rome – this is its unforgivable guilt, which goes beyond waste and neglect – does not seem to realize that every city today exists on the international stage only if its role characterizes and makes it unique. And to have a role, you need to have a vision.

E la visione presuppone idee e azioni tra loro coordinate e non l'esecuzione di opere pubbliche sia pure importanti ma scollegate e men che meno solo una buona e corretta manutenzione dei suoi asset.

Pensare che una città possa avere importanza perché è pulita e ordinata è lo stesso errore di chi crede che la politica per funzionare debba essere praticata da persone solamente oneste. Confondendo così una condizione necessaria con una sufficiente.

Occorre invece pensare per sistemi. Vi ricordate quando il sindaco Rutelli, con sforzi sovrumani, riuscì a realizzare alcune opere pubbliche di grande impatto quali il MAXXI, l'Auditorium al Flaminio e la Nuvola all'Eur? Bene, provate a paragonare queste operazioni con quelle fatte, oltretutto diversi anni prima, a Parigi nel campo della cultura che hanno portato, tra le altre cose, al ridisegno del Louvre e alla creazione del Museo d'Orsay.

A Roma iniziative importanti ma tra loro scollegate, a Parigi il ridisegno strategico dell'offerta culturale. Risultato: tutti vanno a Parigi più volte l'anno per partecipare al suo fervido clima culturale. Pochi si accorgono di quello che succede a Roma. Se poi aggiungiamo il fatto che i Presidenti della Repubblica e i sindaci della capitale francese cercano sempre di aggiornare e ampliare i progetti per la città, chiamando le migliori intelligenze come è successo per la Grand Paris, ci rendiamo conto del baratro che ci separa. Copio da Wikipedia: "il Grand Paris è un progetto che mira a trasformare Parigi e la sua agglomerazione in una grande metropoli mondiale del XXI secolo, al fine di migliorare la qualità di vita dei suoi abitanti, di correggere le ineguaglianze territoriali e di costruire una città sostenibile". Il progetto è iniziato nel 2008 con Sarkozy, è stato portato avanti da soggetti anche di fronti politici opposti, implica una forte concorsualità. Nel 2016 è stata lanciata la prima edizione del concorso di pianificazione, di urbanistica e di architettura *Inventons la Métropole du Grand Paris* e nel 2018 la seconda.

Discorsi simili si possono fare per le altre capitali europee: Berlino, Londra, Copenhagen: ognuna ha cercato e trovato un ruolo giocando sulle proprie risorse e potenzialità.

A volte, come nel caso di Barcellona, rimettendo in gioco il disegno della città stessa: per esempio il suo rapporto con il mare. O investendo decisamente su nuove forme di mobilità come è accaduto con Bordeaux.

A vision presupposes mutually coordinated ideas and actions, not the execution of public works, albeit important but disconnected from one another; the same goes for a good and proper maintenance of its assets.

Thinking that a city can be important because it is clean and tidy is as wrong as those who believe that only honest people must go into politics. It is like making confusion between a necessary condition and a sufficient one.

We need to think by systems, instead. Do you remember when mayor Rutelli, with extraordinary efforts, managed to create some public works of great impact such as the MAXXI, the Auditorium at Flaminio and the Nuvola at Eur? Well, try to compare those initiatives with what they did several years earlier in Paris in the field of culture (those efforts, among other things, led to redesign the Louvre and create the Musée d'Orsay).

In Rome, there have been important but unrelated initiatives. In Paris, they strategically redesigned the cultural offer. The result: many go to Paris several times a year to take part in its fervent cultural climate. Few people realize what is happening in Rome. If you add the fact that the Presidents of the Republic and the mayors of the French capital are always trying to update and expand the city projects, calling the best minds as happened with the Greater Paris, we realize how big the chasm that separates us is. I copy from Wikipedia: "*The Greater Paris is a project that aims at transforming Paris and its suburbs into a great world metropolis of the 21st century, in order to improve the quality of life of its inhabitants, fix local inequalities and build a sustainable city*". The project began in 2008 with Sarkozy, was carried on by people even from opposite political fronts and entails a pronounced joint effort. In 2016, the first edition of the planning, urban planning and architecture competition *Inventons la Métropole du Grand Paris* was launched; the second edition was organized in 2018.

Similar considerations can be made for other European capitals: Berlin, London, Copenhagen: each one has sought and found a role by capitalizing on its own resources and potential.

Sometimes, like in Barcelona, they challenged the design of the city itself: for example, its relationship with the sea. Or they heavily invested in new forms of mobility, as was the case of Bordeaux.

I'll cut it short because, as I write, new examples occur to me and I'd bore you by listing them all. Actually, there is no European city

La faccio breve perché, a mano a mano che scrivo, mi vengono nuovi esempi e a elencarli tutti vi annoierei. In realtà non c'è città europea che si rispetti che in questi ultimi decenni non si sia posta seriamente il tema di come reinventarsi. Penso anche alle città italiane del nord: Milano, per esempio, ha attuato una politica coerente ed intelligente di valorizzazione.

Ha investito in qualità edilizia ma, soprattutto, ha avuto una visione condivisa di città anche da forze politiche differenti – ripeto: anche da forze politiche differenti –. Ha consolidato il suo ruolo di capitale del design e dell'innovazione. Con il risultato che, secondo Mastercard, nel 2017 con 8,8 milioni di turisti all'anno ha superato in flussi turistici Roma, oscillante sui 7,3 milioni. Vi rendete conto? Il *Pirellone* batte il Colosseo e non solo per numero di turisti ma anche per qualità; a Roma si va per visitarla, a Milano per fare affari. Se non ragionate su questo dato e pensate ancora che a Roma basti che completino qualche opera importante e chiudano le buche, vuol dire che siete fuori strada. Permettetemi anzi di essere paradossale e provocatorio: se è preferibile un disonesto che sa ben governare che un imbecille affossatore, dovremmo dire che è meglio una città con gli alberi che cadono e con le strade piene di buche ma con un ruolo, che una città pulita e ordinata ma esclusa dallo scenario europeo (ripeto: l'ultima frase è una provocazione, prendetela come tale; non tollero né i ladri né la gincana per non spaccare la macchina).

A questo punto dobbiamo dire che per fortuna Roma è una città capitale di due Stati e che il secondo, quello del Vaticano, sopperisce in parte alla mancanza di visione dello Stato laico. Se non ci fosse la costante opera di promozione del Papa e della Chiesa nel proporre l'immagine di *Roma Caput Mundi* saremmo messi proprio male. Saremmo un po' come Atene, una città che nel lontano passato ha vissuto una propria grandezza, ma che oggi ha pochi motivi per essere considerata; dove si va – mi si permetta la semplificazione – per vedere l'acropoli e il museo dell'acropoli disegnato da Bernard Tschumi. Nel nostro caso per vedere il Colosseo. A proposito, avete visto le statistiche secondo le quali proprio il Colosseo, con circa 7 milioni di visitatori annui, è il monumento in assoluto più visitato della capitale? Vi rendete conto di quanto il dato sia indice di degrado? Senza nulla togliere al Colosseo, vuol dire che Roma non sa promuovere sé stessa oltre i suoi stereotipi. Forse vuol dire che è una città, se non proprio morta, che corre il rischio di morire.

D'altronde se pensate che nell'area archeologica centrale alcune parti sono sotto la tutela dello Stato e altre del Comune e che il *Museo della Civiltà Romana* sta all'Eur e non ai Fori, avrete un'idea della politica scellerata della cultura che gira dalle nostre parti. Quella politica di frammentazione che

where the question of how to reinvent itself has not been seriously raised in recent decades. I am also thinking of the Italian cities in the north. Milan, for example, pursued a coherent and intelligent enhancement policy. It invested in building quality but, above all, even different political forces shared the vision of the city – let me repeat: even different political forces -. This approach strengthened its role as the capital of design and innovation. The result, according to Mastercard, is that in 2017, with 8.8 million tourists a year, Milan surpassed Rome where the tourist flow was around 7.3 million. Do you realize that? *Pirellone* beats the Colosseum and not only in terms of number of tourists but also in terms of quality; you go to Rome to visit the city, you go to Milan to do business. If you don't think about this and still believe that in Rome you just need to complete some important works and close the holes, you are really off track. Let me be paradoxical and provocative. A dishonest man who can rule well is better than an imbecile honest politician. Likewise, one could say that a city with falling trees and streets full of holes but a well defined role is better than a clean and tidy city that is left out of the European scenario (I repeat: the last sentence is a provocation, take it as such; I do not tolerate thieves or juggling among holes to avoid breaking your car).

However, Rome is fortunately a capital city of two States and the second, the Vatican, partly makes up for the lack of vision of the secular State. Without the ongoing promotion of the pope and the Church, the image of *Roma Caput Mundi* would really be in a very bad condition. We would be a bit like Athens, a city that in the distant past lived its own greatness, but today has few reasons to be considered. You go to Athens – let me simplify – to see the acropolis and the Acropolis museum designed by Bernard Tschumi. In our case, people travel to Rome to see the Colosseum. By the way, have you seen the statistics according to which the Coliseum, with about 7 million visitors per year, is the most visited monument in the capital? Do you realize how bad this figure – a true sign of debacle – is? I do not want to underestimate the Colosseum, but this figure means that Rome ends with its stereotypes. Maybe it means that it's a city, if not really dead, in danger of losing its life.

On the other hand, if you think that some parts of the central archaeological area are under the protection of the State whereas others fall under the responsibility of the Municipality and the Museum of Roman Civilization is at Eur and not at the Fori, you get an idea of the wicked cultural policy around us. It is a policy of fragmentation that a superintendent like Adriano La Regina went so far as to promote and praise and that today leads us to have museums like Palazzo Massimo that not only

Roma, un futuro (im)possibile

Come rilanciare il racconto della città
tra archeologia, arte, architettura

Rome, an (im)possible future

How to revamp the story of the city
amidst archaeology, art, architecture

un sovrintendente come Adriano La Regina arrivò a promuovere e lodare e che oggi ci porta ad avere musei come quello di Palazzo Massimo di cui non solo i turisti ma gli stessi romani ignorano quasi l'esistenza. E difatti, gli istituti del *circolo del Museo Nazionale Romano* (Palazzo Massimo, Palazzo Altemps, Terme di Diocleziano, Crypta Balbi) che costituiscono l'eccellenza nei ritrovamenti archeologici romani, nel 2018 di visitatori ne hanno fatti appena 350.000 mila. Se poi cerchiamo tra le istituzioni che si occupano del contemporaneo, registriamo che il MAXXI nel 2017 ha contato 430.000 visitatori. La Tate Modern di Londra, per fare un paragone, 5.250.000.

Ma Roma non è solo archeologia e arte. Potrebbe essere molto di più e diventare la magnifica città del piacere e della dolce vita che la civiltà anglosassone ci sta invece sottraendo, imponendoci i suoi standard alfanumerici e i suoi tempi serrati.

Ciò vuol dire recuperare il racconto della città ragionando per sistemi (certo dell'archeologia e dell'arte ma anche della moda, della gastronomia, del benessere, del lusso, del digitale soft) e non per singoli episodi, recuperando anche il rapporto con il mare (lo sappiamo che Roma si affaccia sul mare?) e con l'entroterra che conta magnifiche sorprese. Vuol dire puntare sul turismo colto delle accademie e delle università straniere che sono da sempre attratte dalla città, nonostante tutto. Poche città possono vantarsi di essere chiamate "Eterna" e godere di una rendita di posizione così formidabile. Se non si capisce che bisogna insistere sui sistemi e sul concetto di temporalità, oggi attuale e controcorrente perché si vive correndo sulle lancette di un orologio, credo che sarà difficile avere visioni convincenti per Roma.

tourists but also Romans virtually ignore. In fact, although the institutes belonging to National Roman Museum circuit (Palazzo Massimo, Palazzo Altemps, Diocletian Spa, Crypta Balbi) are truly outstanding Roman archaeological finds, they attracted only 350,000 visitors in 2018. As to the institutions that display contemporary art, MAXXI reached 430,000 visitors in 2017. London's Tate Modern, by way of comparison, 5,250,000.

But Rome is not just about archaeology and art. It could be much more and become the magnificent city of pleasure and sweet life that the Anglo-Saxon civilization is taking away from us, imposing its alphanumerical standards and tight schedules.

That is why we should recover the story of the city by reasoning in terms of systems (certainly archaeology and art but also fashion, gastronomy, wellness, luxury, soft digital) rather than boasting individual features. We should also recover the relationship with the sea (do we know that Rome is so close to the sea?) and the hinterland, hiding magnificent surprises. In other words, we should focus on the cultured tourism of foreign academies and universities that have always been attracted to the city, no matter what. Few cities are called "Eternal" and enjoy such a formidable position. If you do not understand that you have to insist on a system-wide approach and on the concept of timelessness, nowadays relevant and counterintuitive with so many people living in a constant hurry, I think it will be difficult to have convincing visions for Rome.

Luigi Prestinzenza Puglisi
Critico dell'architettura
Presidente dell'Associazione Italiana
di Architettura e Critica

Architecture critic
President of the Italian Association of
Architecture and Critique

Antonino Di Raimo e Alessandro Melis

IMPROVVISAZIONE SU ROMA

Immaginazione e delirio come tecniche radicali nell'approccio allo studio dell'architettura

University of Portsmouth

Da sempre Roma è un paradigma per l'architettura. Lo è non solo per la sua unica e straordinaria morfologia urbana che riassume ancora circa cinque secoli di Teoria dell'Architettura, ma lo è soprattutto per la sua eccezionale stratificazione architettonica e urbana: Roma, come fenomeno unico e inimitabile, nella sua lunga storia di trasformazioni ha letteralmente generato i layer ancor prima che questi divenissero una tecnica compositiva progettuale. Roma di fatto – in quello che crediamo costituire un *modus* nel quale un'idea di architettura appare – costituisce la prova tangibile che la complessità, ancor prima di essere scoperta come un ritrovato disciplinare, è da sempre un fatto storico che attende di essere compreso. I layer che sembrerebbero formarsi come possibilità operativa dell'architettura – come direbbe forse Bruno Zevi e come hanno detto sia i decostruttivisti che *i teorici del Palimpsesto*, paradossalmente convergenti sulle stesse conclusioni – sono stati creati da Roma, o meglio, Roma rappresenta la prova tangibile della loro esistenza.

Questa città, situata nel bacino di un fiume, il Tevere, nel bel mezzo di una penisola che ancora penetra un mare ricco di costellazioni e culture che essa sembra catalizzare attraverso la sua storia e le sue vicende contraddittorie, ha costituito un luogo fondativo dell'architettura, ripetutamente e a fasi alterne: dal XV secolo Roma diventa ancora una volta il luogo al quale addebitare il ruolo della fondazione, quella teorica dell'architettura per superare l'eredità indecifrabile dei secoli bui. L'ar-

IMPROVISATION ON ROME

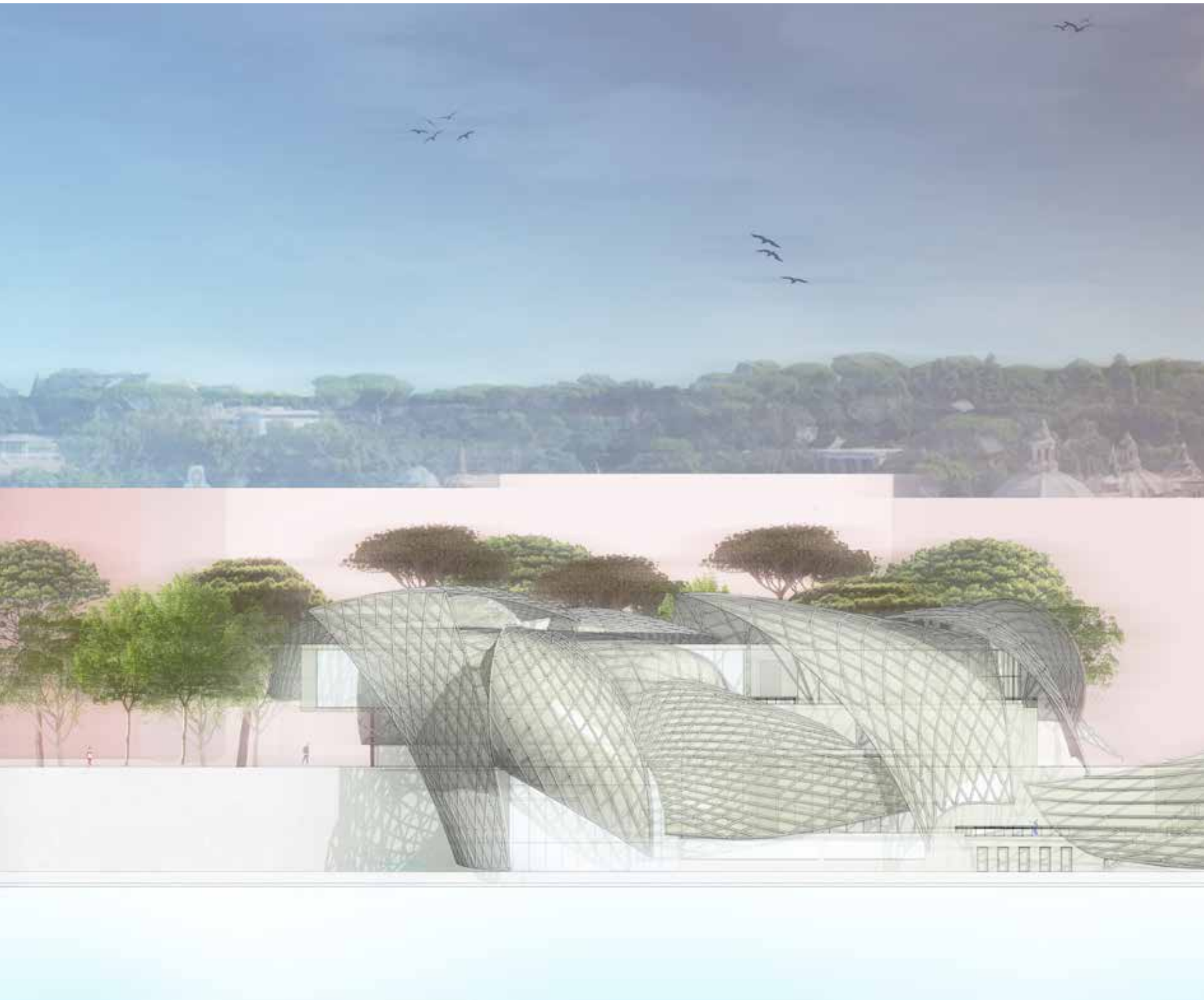
Imagination and delirium as radical techniques in approaching a study of architecture

Rome has always been a paradigm for architecture. The city is not such only due to its unique and extraordinary urban morphology that still summarises about five centuries of the Theory of Architecture, but above all because of its exceptional architectural and urban stratification. As a unique and inimitable phenomenon, in the course of her long history of transformations Rome literally generated layers even before they became a constituent planning technique. Rome – in what we believe is a *modus* in which an idea of architecture appears – de facto provides tangible evidence that complexity, even before being discovered as a rediscovered discipline, has forever been a historical fact waiting to be understood. The layers that appear to take form as architecture's operational possibilities – as perhaps Bruno Zevi might say and as said both by deconstructivists and the *theoreticians of the Palimpsest*, paradoxically coming to the same conclusions – were created by Rome, or rather, Rome is tangible evidence of their existence. This city, situated in the basin of a river, the Tiber, in the middle of a peninsula that also penetrates a sea with a wealth of constellations and cultures that it appears to catalyse through its history and conflicting events, was architecture's founding place, repeatedly as well as in alternating stages. Since the 15th century, Rome once

→ - A

Gurden, Callum Raymond
The return of Neo-Paganism in the Eternal city.
The next transformation of the Jesus Church
2018-19





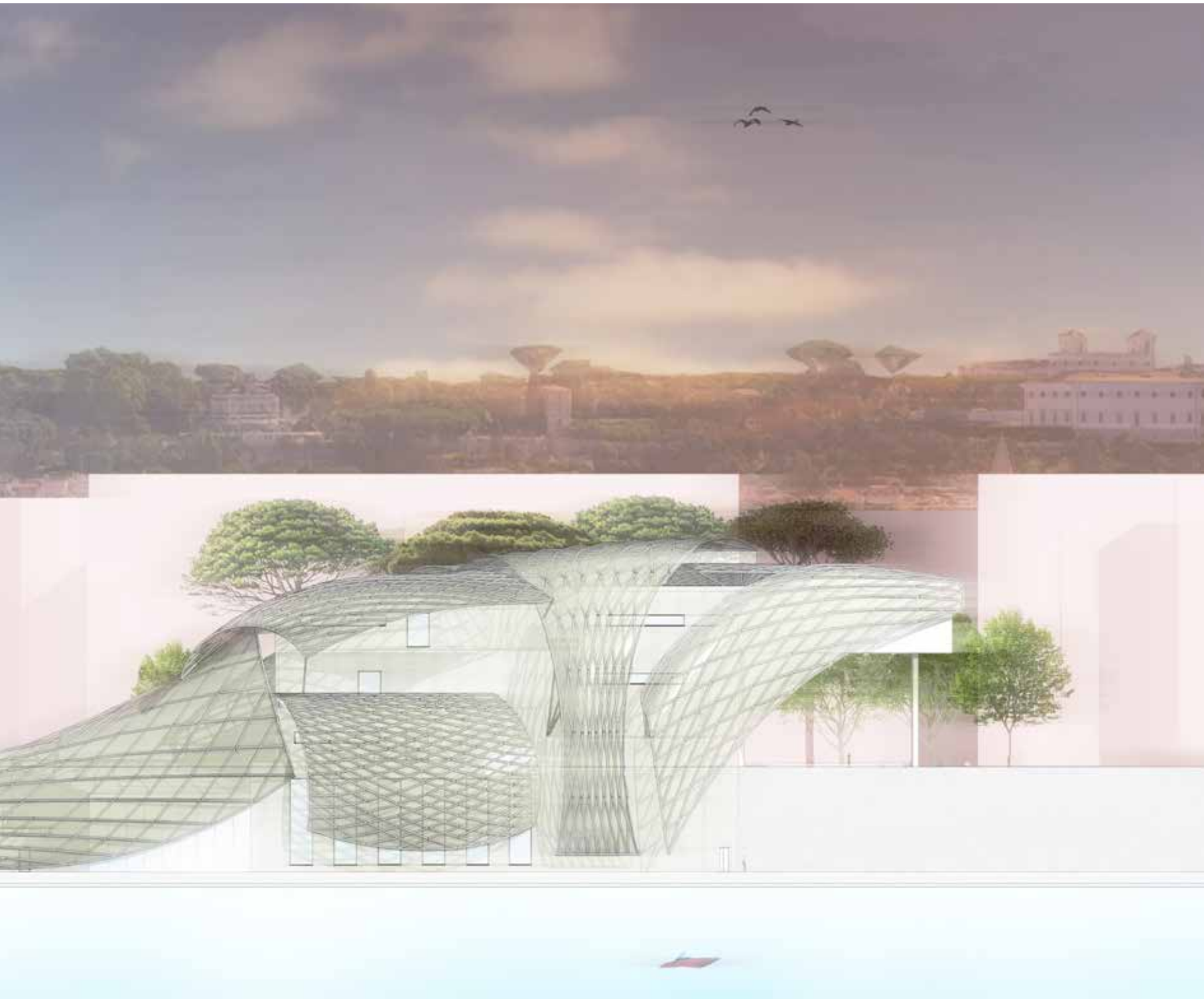
↑ - B
Forder, James
Tiber River Museum
2018-19

Improvvisazione su Roma

Immaginazione e delirio come tecniche radicali
nell'approccio allo studio dell'architettura
University of Portsmouth

Improvisation on Rome

Imagination and delirium as radical techniques
in approaching a study of architecture



chitettura diventa *moderna*, quando con Piranesi la disciplina stessa – come sembra sostenere Tafuri¹ – diventa *autocritica*: capace quindi di pensare sé stessa. Roma da quel momento viene raccontata ripetutamente come il fantasma necessario che (come sostiene Freud)² permette di realizzare la mancanza di una cosa e sul quale, come dirà Lacan³ più tardi, è possibile costruire una messa in scena soggettiva, e dunque articolare un racconto. Il *pensare un pensiero*, atto rivoluzionario che possiamo riscontrare nelle parole di Tafuri – che implica la consapevolezza e quindi il discorso critico – permette l'emancipazione e quindi la modernità, poiché capace di generare una critica che a ben vedere è un atteggiamento ricorsivo dentro l'architettura che pone sé stessa al proprio centro.

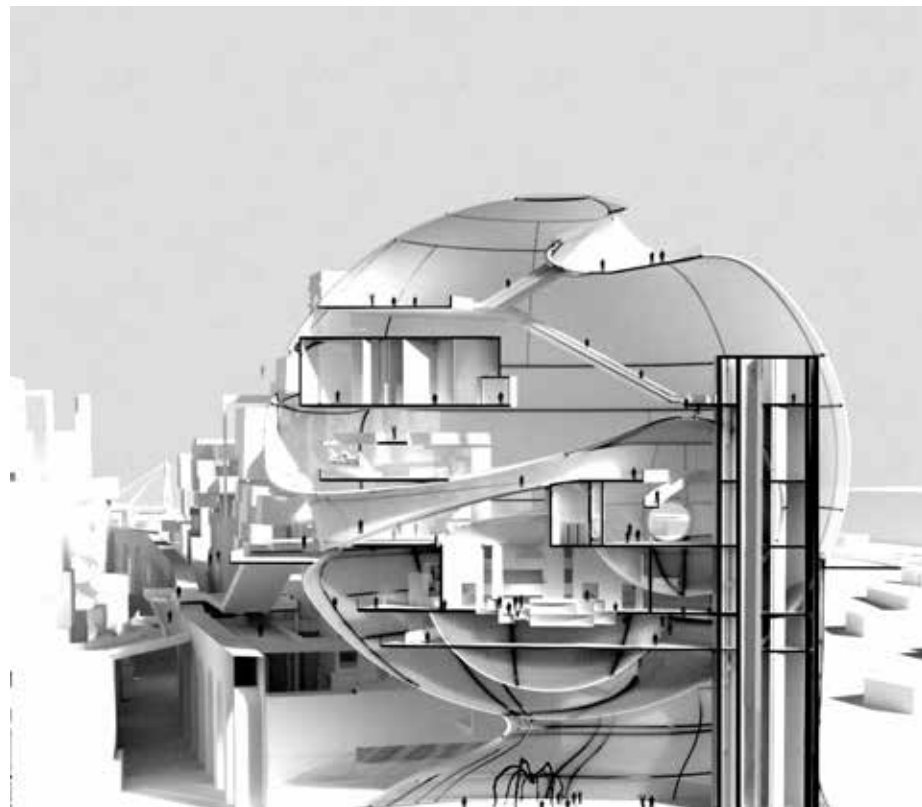
Ma come può l'architettura pensare sé stessa?

Nell'essere *autocritici*, si insinua necessariamente anche l'immaginazione, proprio come immagine dell'infinito che per esempio si ottiene dall'azione ricorsiva di due specchi

again became the place to which one could attribute the role of founding theoretical architecture to overcome the incomprehensible legacy of the dark centuries. Architecture became *modern* when, according to Piranesi, this discipline – as Tafuri¹ appears to state – became *self-critical* and hence able to address itself. From that moment onwards, Rome has been repeatedly narrated as the necessary ghost (as Freud says)² that allows one to become aware of the absence of something and, as Lacan³ was to add later, on which it is possible to create a subjective *mise-en-scene*, thereby developing a story. *Thinking a thought*, a revolutionary action one finds in Tafuri's words – which implies awareness and therefore a critical discourse – enables emancipation and therefore modernity, because it involves the ability to generate a critique, which if analysed in-depth, is a recursive attitude in architecture's placing itself at its very centre.

How can architecture address itself?

In being *self-critical*, imagination too necessarily insinuates itself, just like the image of the infinite that one obtains, for example, with



↑ - C / D / E

Peh, Ker Neng

Fractal City: New Parliament in the Mandrione Area
following the next city fragmentation and division

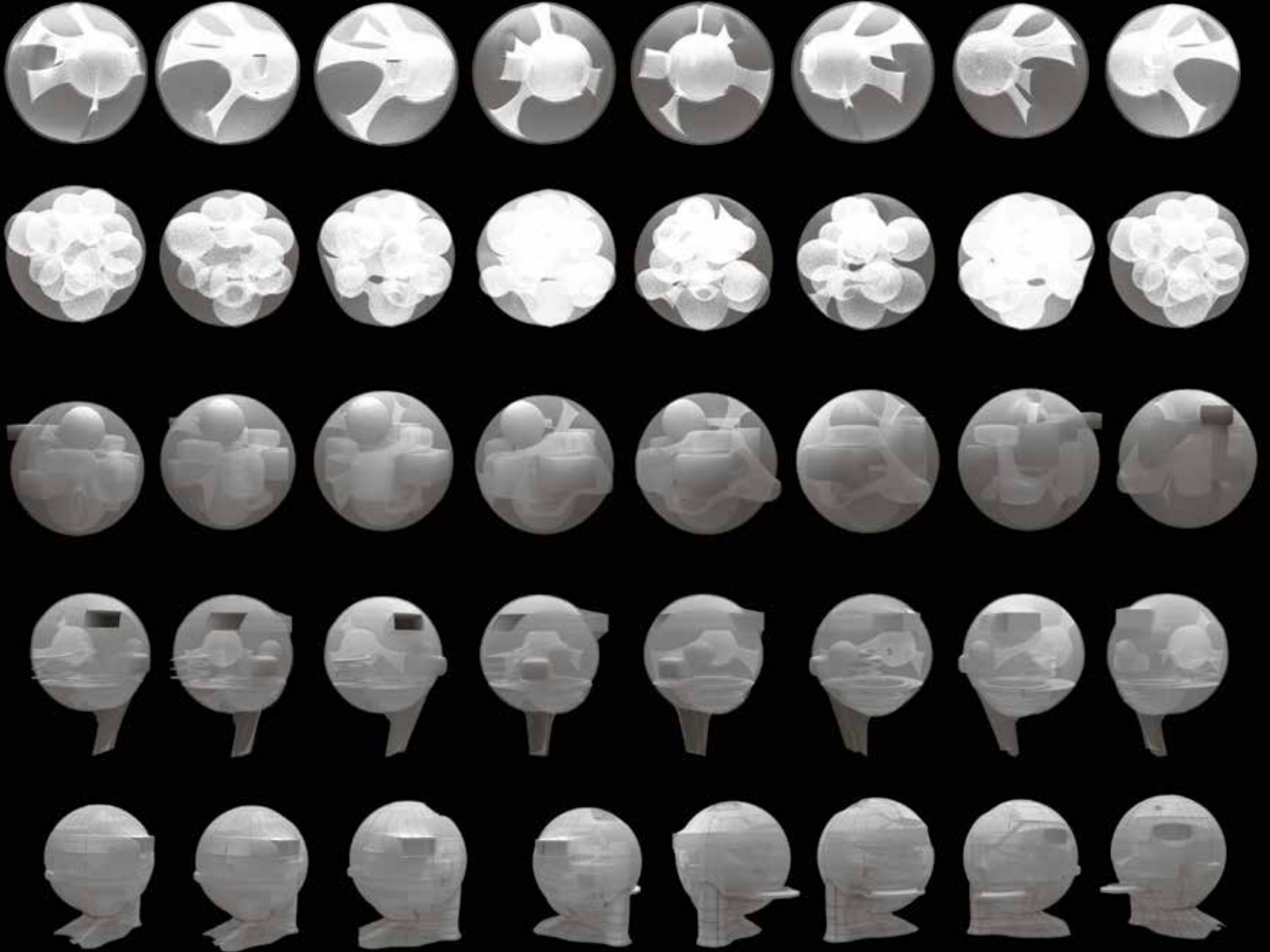
2018-19

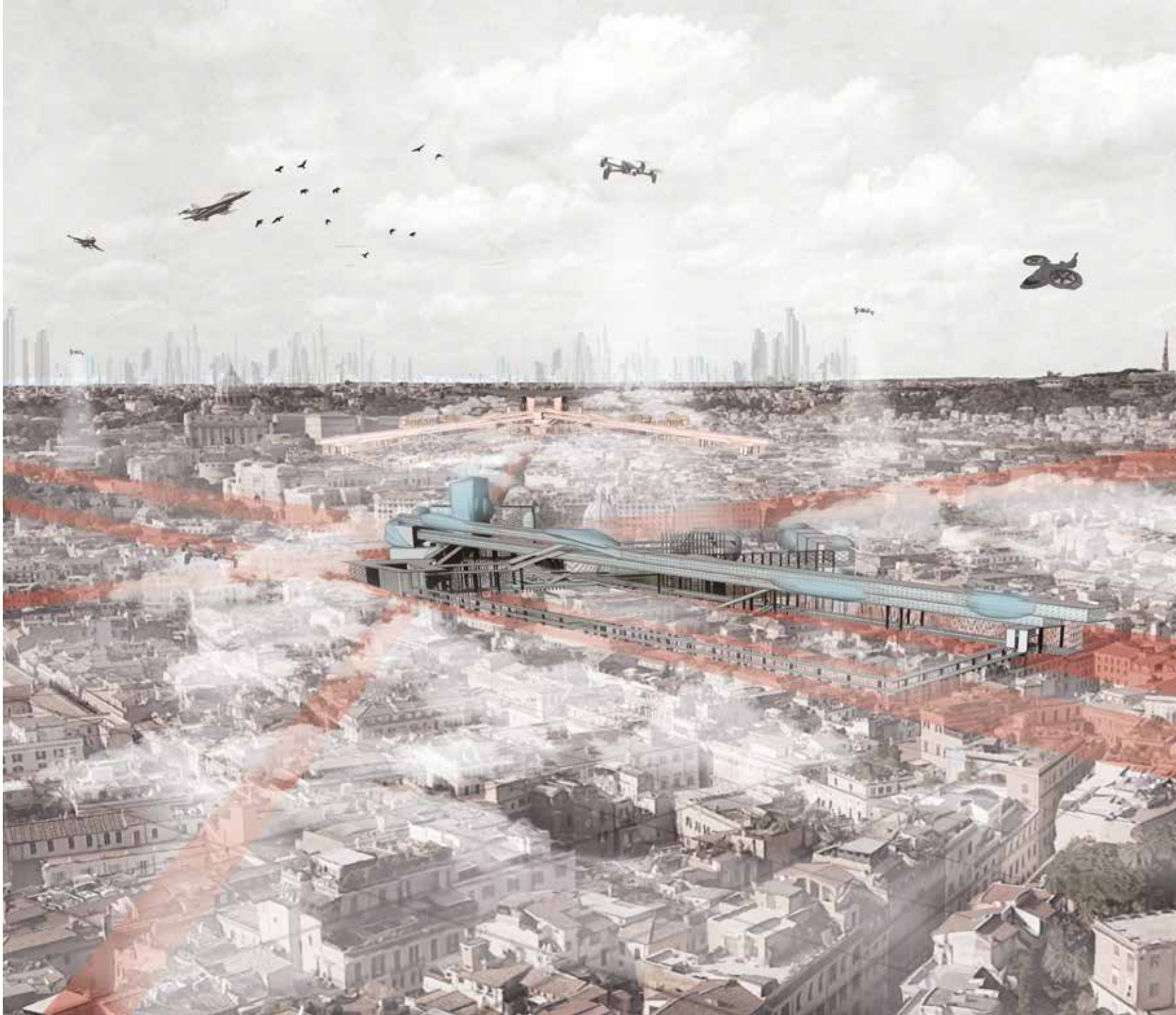
Improvvisazione su Roma

Immaginazione e delirio come tecniche radicali
nell'approccio allo studio dell'architettura
University of Portsmouth

Improvisation on Rome

Imagination and delirium as radical techniques
in approaching a study of architecture





↑ - F / G / H

Ab Gafa, Ahmad Khairul Zaim

**Vaccination: Second city in Rome following an upcoming
Pandemia Scenario**

2018-19

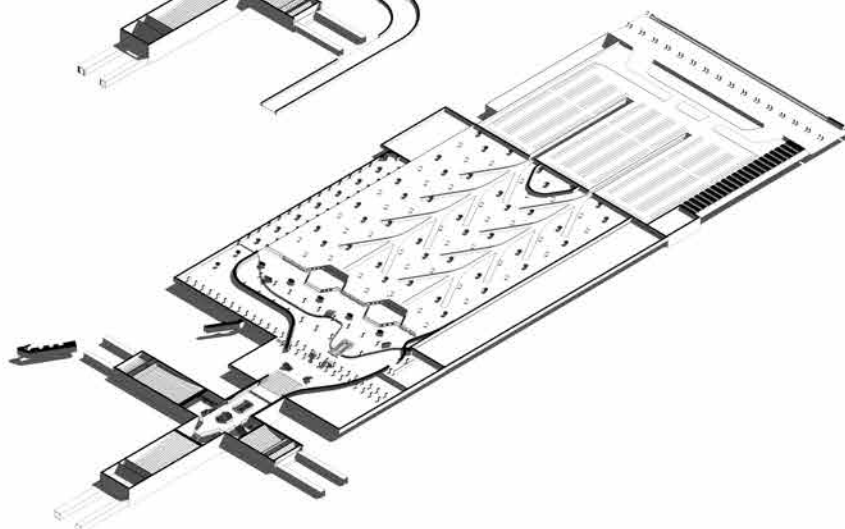
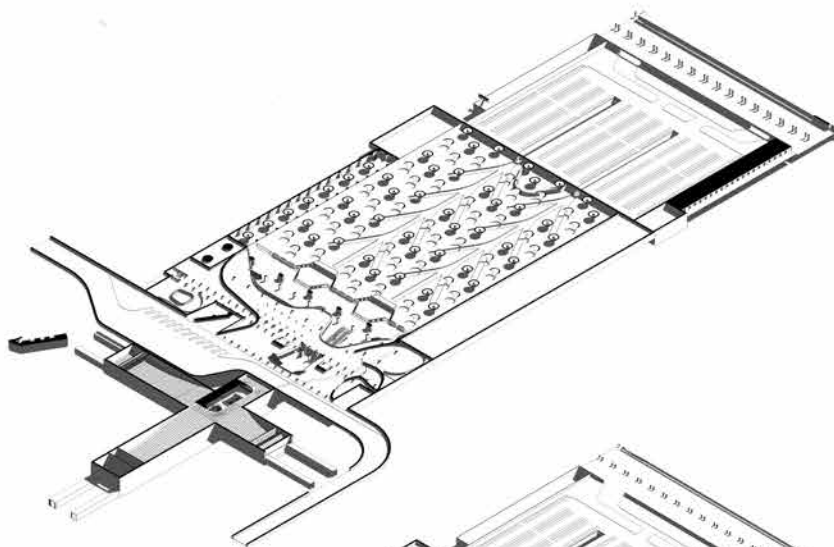
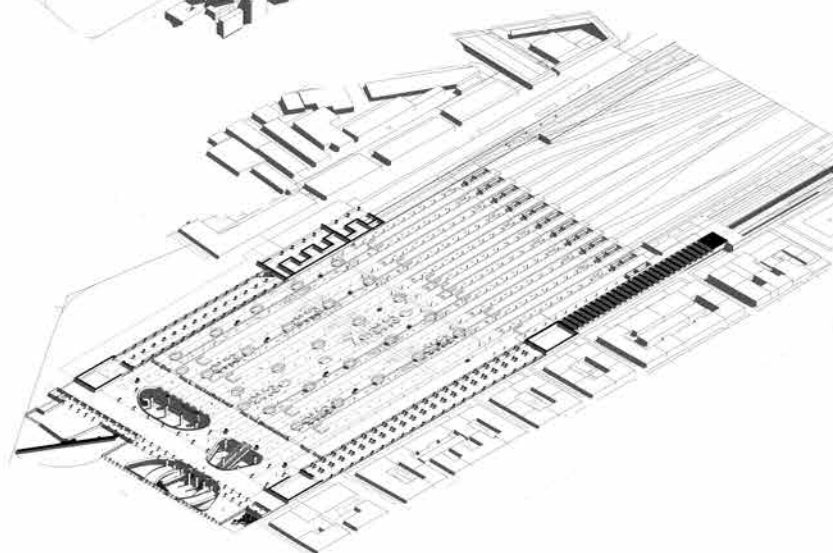
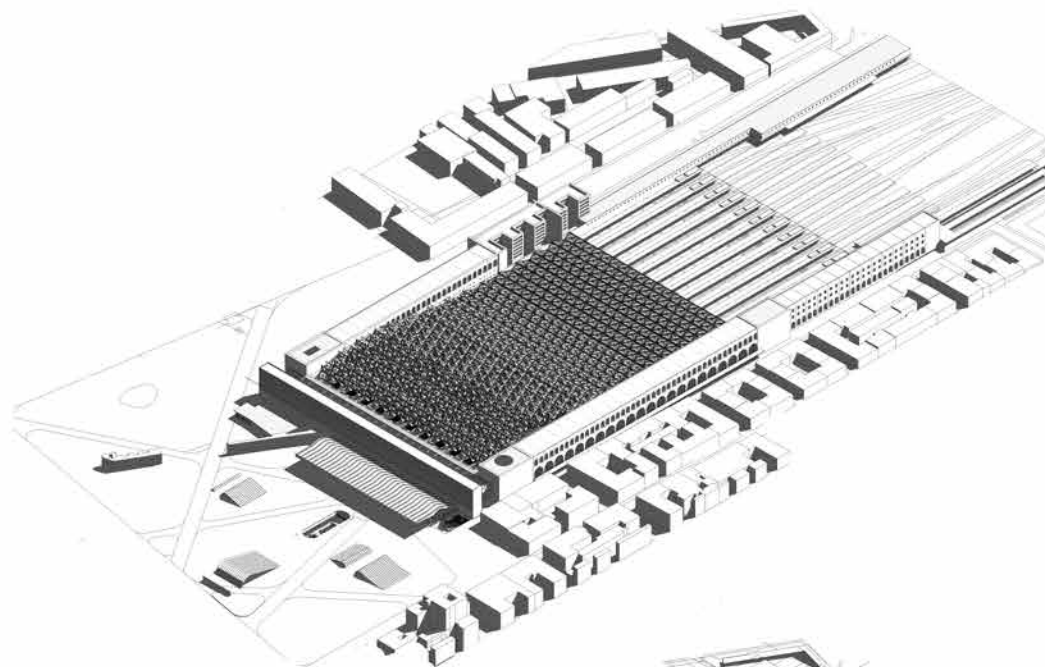
Improvvisazione su Roma

Immaginazione e delirio come tecniche radicali
nell'approccio allo studio dell'architettura
University of Portsmouth

Improvisation on Rome

Imagination and delirium as radical techniques
in approaching a study of architecture





→ | Hopkins, Darren Lee
Call for Europe: The next transformation of Termini Station within the European Hyper Loop
2018-19

Improvvisazione su Roma

Immaginazione e delirio come tecniche radicali
nell'approccio allo studio dell'architettura
University of Portsmouth

Improvisation on Rome

Imagination and delirium as radical techniques
in approaching a study of architecture

che si riflettono reciprocamente. Si producono infatti figure al pari di quelle derivanti dagli algoritmi ricorsivi e frattali; immagini complesse che trascendono continuamente la scala classica di osservazione e che suggeriscono una dimensione creativa del discorso critico.

Così, in prospettiva storica, dove l'*autocritica* sembra necessariamente nascere dall'osservazione di quanto ereditato dal passato sia in termini di scrittura sull'architettura che di opere esistenti, il percorso di una Teoria dell'Architettura si basa sul processo di progressiva acquisizione e costruzione di un pensiero basato sulla consapevolezza di quanto accaduto. *Pensiero, Immaginazione e Interpretazione* si piegano reciprocamente in un intreccio unico fino ad essere difficilmente distinguibili. In architettura, Roma diventa così la base per stabilire un processo storico di investigazione, conoscenza e rappresentazione della città stessa: le sue rovine, le vestigia del passato. Il rimpianto e la speranza allo stesso tempo, aprono alla possibilità di fare teoria, qualcosa che assicuri un fondamento tangibile per le azioni da compiere nel futuro. Così, ad esempio, la rappresentazione e la comprensione della rovina, come memoria mancante e per questo interpretabile, diventa gradualmente anche rappresentazione di un'idea dell'architettura nella quale la carica immaginativa dell'osservatore assume un ruolo fondamentale, più di quanto si sia disposti a credere.

Fra molti, nei pochi secoli che ci separano dalla *rinascita* di Roma, Palladio ad esempio si reca a Roma ripetutamente, dove forse frequenta la bottega del Sangallo; studia attentamente le architetture della città rilevando diversi monumenti e rovine e restituendone una rappresentazione, che come tutte le rappresentazioni dell'architettura dipende da uno sguardo soggettivo. Lontano dal perseguire un'idea romantica del frammento, Palladio sembra già intuire che esso è in realtà un dispositivo architettonico potenziale per restituire qualcosa in grado di costituire nuove unità, e quindi architetture compiute. Il frammento stesso è dunque già unità sintattica, per Palladio, che forse considera il passato come tempo che non è necessariamente perduto; piuttosto esso può operare in continuità col presente, innestando sul lavoro del recupero e del rilievo quello della fantasia e del proprio *delirio architettonico*.

Palladio sembra quindi considerare i monumenti come artefatti già appartenenti alla teoria, piuttosto che alla storia, e dalla sua conoscenza sul campo deriva una dottrina profondamente orientata al progetto, laddove la rovina monumentale dimostra che Roma può essere compresa, analizzata, e può costituire formalmente un sistema generativo in grado di dare luogo a ulteriori combinazioni. Così un pensiero di architettura fondato sull'idea di geometrie elementari, sulla loro lettura in termini proporzionali e la loro indole generativa in termini architettonici, finisce per includere il calcolo non come procedura collaterale ma come fatto essenziale per il progetto. Il *computational design* può essere visto in fondo perfino oggi come un'attitudine rinascimentale, forse fondata nel pensiero

the recursive action of two mirrors reciprocally reflecting one another. What one produces in fact are figures equal to those deriving from recursive and fractal algorithms. These are complex images that continuously transcend classical parameters of observation and suggest a critical dimension of the critical discourse.

Hence, from a historical perspective, in which *self-criticism* necessarily appears to arise from the observation of all that has been inherited from the past, both in terms of writing about architecture and of existing constructions, the path followed by a Theory of Architecture is based on a process of progressive acquisition and the construction of ideas based on awareness of what had happened.

Thought, Imagination and Interpretation reciprocally yield in a single web until they become hard to distinguish. In architecture, Rome has therefore become the basis for establishing a historical process of investigation, knowledge and portrayal of the city itself with its ruins and legacies from the past. Both regret and hope lead to the possibility of creating a theory, something ensuring tangible foundations for future actions. And so, for example, the depiction and understanding of a ruin, as missing and hence interpretable memory, gradually also becomes the depiction of an idea of architecture in which the imagination of the observer plays a fundamental role that is more significant than we are prepared to believe. Just like many others, in the course of the few centuries separating us from Rome's *renaissance*, Palladio, for example often travelled to Rome where perhaps he attended Sangallo's workshop; he carefully studied the city's different architectures observing various monuments and ruins to then render a representation of them, which like all representations of architecture depend on a subjective perspective. Far from pursuing a romantic idea of a fragment, Palladio seemed to already sense that it was in reality a potential architectural system for giving back something capable of creating new units and therefore finite architecture. According to Palladio, who perhaps considered the past as a time that is not necessarily lost, the fragment itself was therefore already a syntactic unit. It could therefore operate in continuity with the present adding to the work involving recovery and featuring also imagination and one's own *architectural delirium*.

Palladio seemed therefore to consider monuments as artefacts that already belonged to the theory rather than to history, and that a doctrine profoundly oriented towards the project derived from knowledge in the field, while a monumental ruin proved that Rome could be understood, analysed and formally create a generative system capable of resulting in other combinations. And so a concept of architecture founded on the idea of elementary geometries, in their interpretation in proportional terms and their generative characteristics in architectural terms, ends up including calculus not as a collateral procedure but as an essential element for a project. *Computational design* can after all even nowadays be considered as a *renaissance* attitude, perhaps based on the neo-Platonic idea that considers geometry a tangible sign of architectural essence, operating in continuity with history that must be based on the certainty of all that is calculable.

neoplatonico che ritiene la geometria segno tangibile di un'essenza architettonica, operando in continuità con una storia che vuole fondarsi sulle certezze di quanto sia computabile.

Oggi in tempo di crisi congiunturali ed epocali, lo studio dei paradigmi dell'architettura e la sperimentazione assumono un nuovo significato. Per questo Roma è il luogo ideale della ricerca sul radicalismo progettuale. Il suo palinsesto è un ossimoro: strati di architettura rivoluzionaria, dalla Roma classica a quella barocca, si sovrappongono in una forma sedimentata – fin dal Romanticismo – come meta convenzionale del *Grand Tour*.

Alcuni dei progetti e dei disegni che accompagnano questo testo fanno parte di un tentativo pedagogico e di ricerca – elaborato all'Università di Portsmouth dagli autori del presente articolo – volto a smontare e rimontare la tettonica di presidi fondativi della città, con lo scopo di esplorare la sua anima, tra tradizione ed eversione. Le mutazioni genetiche e le inaspettate espansioni polimorfiche del tessuto urbano offrono altrettante riletture del paradigma architettonico romano, in cui la natura onirica delle visioni piranesiane, o la necessità di una lettura psicoanalitica, vengono declinati in forma tettonica e attraverso nuove metodologie di computazione. Come per Piranesi, Roma offre agli autori dei disegni un catalogo infinito che non ammette ripetizioni, ricco di relazioni con l'esistente che possono essere misurate solo rinunciando alle convenzioni architettoniche e agli opposti (interno ed esterno, sotterraneo e fuori terra, peso e leggerezza). La sua unicità semiologica, quando ripetuta, anche in forma ludica, produce solo retorica, a cui si può rispondere solamente attraverso un radicalismo semantico ed iconoclasta in grado di ristabilire la sacralità non della memoria, quanto dell'architettura.

Roma, quindi, è senz'altro una piattaforma radicale e il suo formidabile sistema di layer stratificati, emergenti dalle morfologie urbane e architettoniche, continua a convergere non appena la si guarda verso un'ambizione dell'architettura. Che è appunto quella di ripensarla continuamente e non di ripeterla.

Da sempre però l'ambizione comporta dei rischi e forse in architettura, una delle discipline più propense alla conservazione – se non altro per necessità – il rischio è da sempre guardato con sospetto. Quindi nella narrazione di Roma quale madre dell'architettura – si potrebbe dire – solamente personalità d'eccezione sembrano aver capito quest'attitudine radicale della città, tutt'altro che classica, a cambiare continuamente il suo status, in una continua metamorfosi, pur avvalendosi dei suoi miti fondativi, geografici, urbani e architettonici.

Madame Yourcenar descrive una di queste personalità, quella del Piranesi, forse con più acume di quanto farebbe un architetto o uno storico dell'architettura, richiamando Victor Hugo e la cosiddetta *mente nera*⁴ che nelle intenzioni di Yourcenar sembra costituire la premessa per una diversa comprensione di Roma e per la spiegazione di una memoria ben diversa da quella propagandata ai giorni nostri, ad esempio, dai lirici virtuosi del collage e della sovrapposizione delle immagini.

Nowadays, in times of economic and momentous crises, the study of the paradigms of architecture and experimentation take on a new meaning. This is why Rome is the ideal place for research on planning radicalism. Its palimpsest is an oxymoron; layers of revolutionary architecture, from classic to baroque Rome overlap in a deposited form – ever since Romanticism – as the *Grand Tour's* conventional destination.

Some of the projects and designs that accompany this text are part of a pedagogical and research attempt – organised at Portsmouth University by the authors of this article – aimed at dismantling and reassembling the tectonics of the city's founding settlements with the objective of exploring its soul amidst tradition and subversion. The genetic mutations and unexpected polymorphic expansions of the urban fabric provide as many reinterpretations of the Roman architectural paradigm, in which the dreamlike nature of Piranesian visions, or the need for a psychoanalytical interpretation, are articulated in a tectonic form and through new computation methodologies. As applies to Piranesi, Rome offers the authors of designs an infinite catalogue that admits no repetitions, rich in relations with what exists that can be measured only when renouncing architectural conventions and opposites (internal and external, under and above the ground, weight and lightness). When repeated even playfully, the city's semiological uniqueness results only in rhetoric, which can be answered only with a semantic and iconoclastic radicalism capable of re-establishing the sacredness not so much of memories but of architecture.

Rome, therefore, is without doubt a radical platform and its formidable system of stratified layers, emerging from urban and architectural morphologies, continues to converge as soon as one observes the city considering the ambition of architecture, which is precisely to continuously rethink and not repeat her.

Ambition, however, has always involved risk and perhaps in architecture, one of the disciplines most inclined to preservation – if for no other reason than need – risk has always been seen as suspicious. Hence, in the narrative about Rome as the mother of architecture, one could say, only exceptional people appear to have understood the city's radical desire, which is anything but classical, to continuously change her status, in a continuous metamorphosis, albeit making use of her founding, geographical, urban and architectural myths.

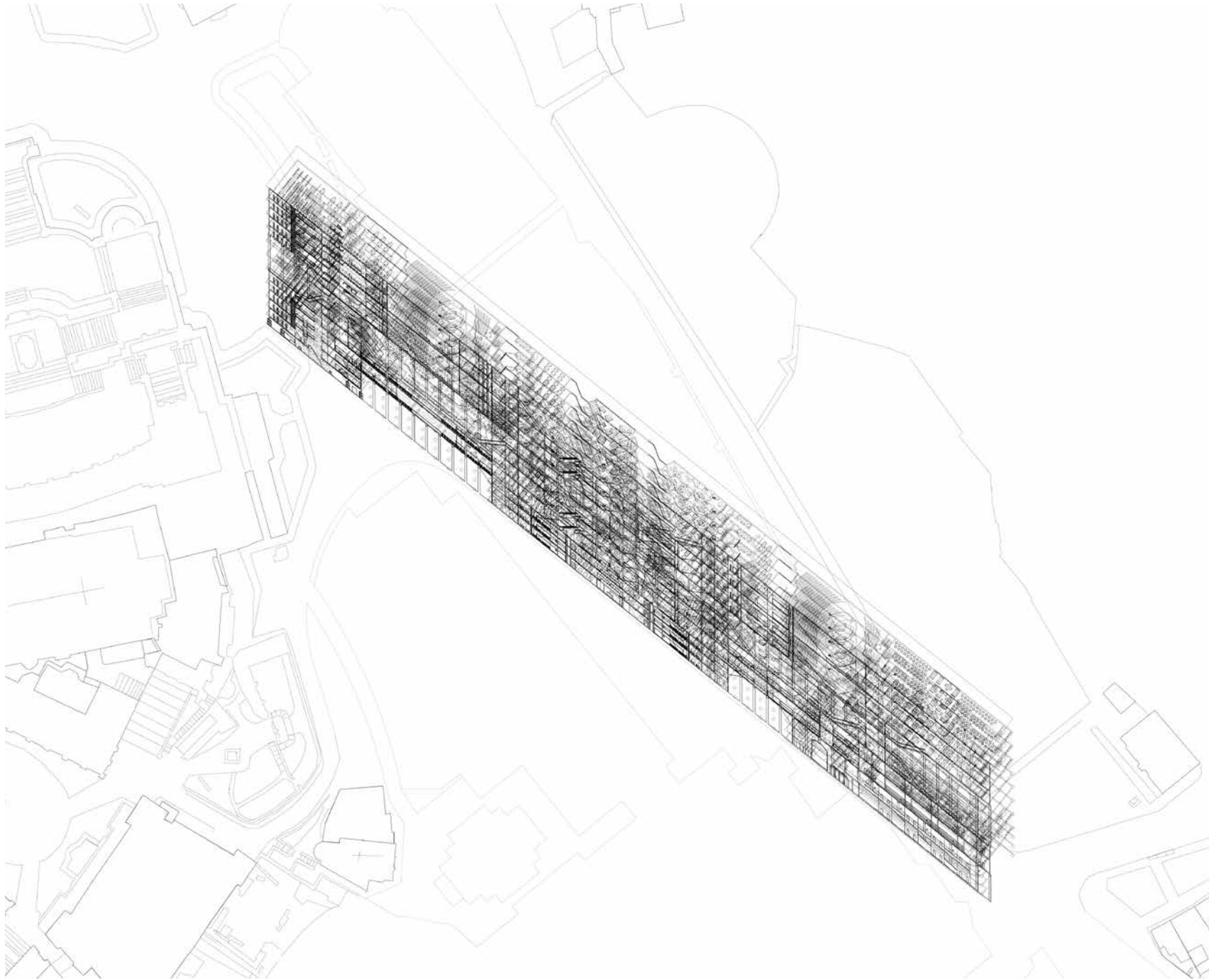
Madame Yourcenar describes one of these personalities, that of Piranesi, perhaps with greater acuity than a architect or an architectural historian would, referring to Victor Hugo and the so-called *black mind*⁴ that in Yourcenar's intentions seems to be the premise for a different understanding of Rome and for explaining a very different memory than the one propagandised nowadays, for example, by the virtuous lyrists of collage and the superimposition of images. In Piranesi's urban and architectural text, released from possible implications of the present and portrayed on the basis of maps available at the time, the city is considered in the light of archaeolo-

Improvvisazione su Roma

Immaginazione e delirio come tecniche radicali
nell'approccio allo studio dell'architettura
University of Portsmouth

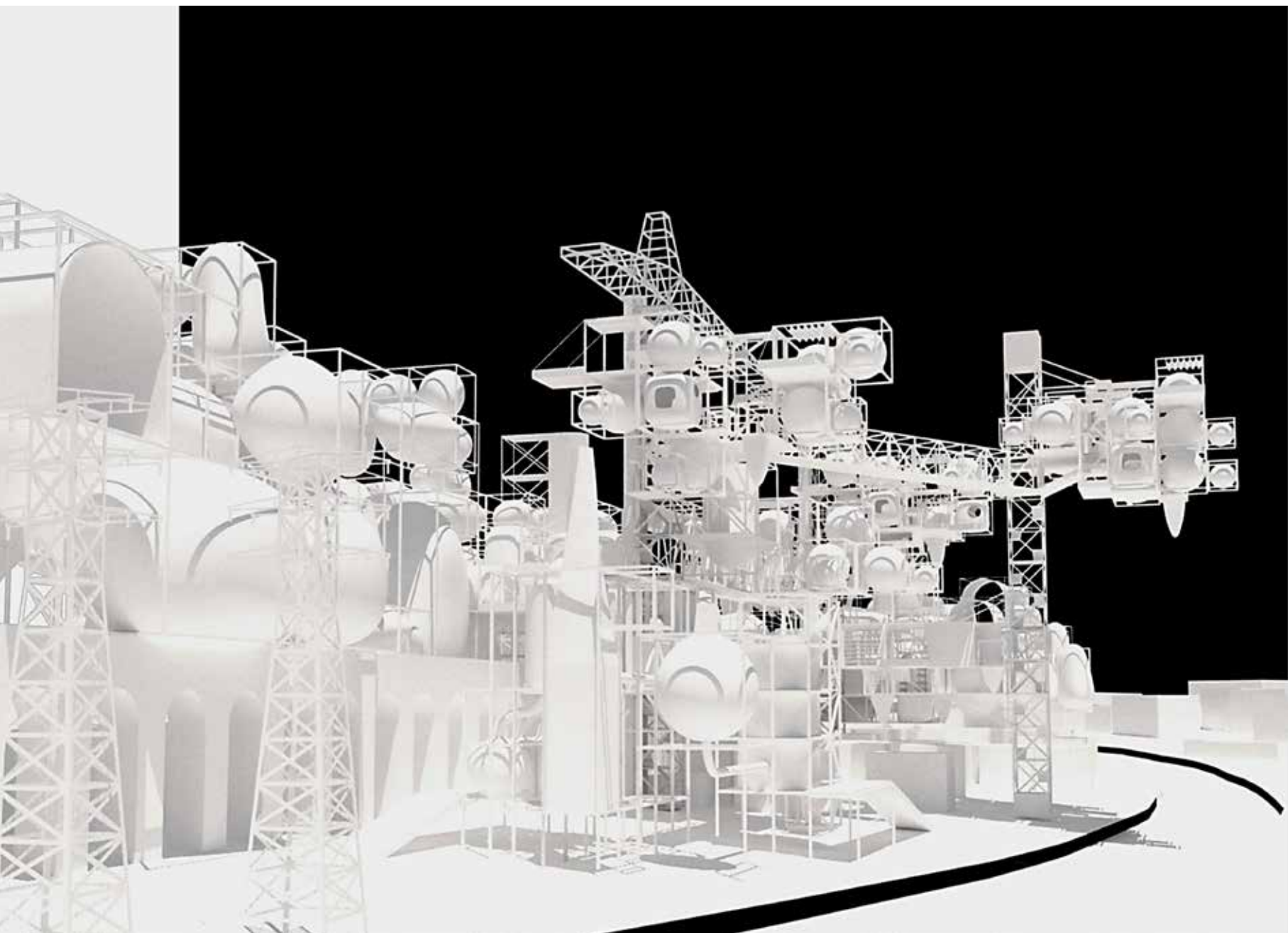
Improvisation on Rome

Imagination and delirium as radical techniques
in approaching a study of architecture



↑ - J

Moreland, Mark Russell
***New Centre for Italian neo-populist propaganda
on Via Dei Fori Imperiali***
2018-19



↑ - K

Lee, Chaer Shean

Pilot Ecologica project in the Mandrione Area, as a political agreement between the formal and informal city

2018-19

Improvvisazione su Roma

Immaginazione e delirio come tecniche radicali
nell'approccio allo studio dell'architettura
University of Portsmouth

Improvisation on Rome

Imagination and delirium as radical techniques
in approaching a study of architecture

Nel testo urbano e architettonico di Piranesi sbloccato dalle sue possibili implicazioni del presente e rappresentato sulla base delle mappe ormai disponibili all'epoca, la città è considerata alla luce dell'archeologia e quindi dello scavo e della scoperta di ciò che è sepolto: sono piante incredibili che sembrano attendere di essere sviluppate nella storia. Più che uno spirito di malinconia, come è stato ben detto da alcuni, Piranesi palesa invece tutta la sua carica delirante, come sembra dirci Marguerite Yourcenar nella sua appassionata lettura dei lavori del Piranesi. Ne risulta un testo sganciato da ogni tentativo di appropriazione futura, che dalla campagna romana, quella imperversata dalle febbri malariche dell'epoca, giunge fino alla città convergendo verso una rappresentazione nella quale allucinazione e delirio, e non un pacificato collage, giocano un ruolo fondamentale.

La tecnica del delirio dunque, parola che in psicoanalisi comporta la trasformazione di un contenuto immaginativo in esperienza sensoriale diversamente dalle implicazioni patologiche, implica ovviamente un atto umano creativo: la stessa Yourcenar descrive nei suoi carnet alla fine del celebre *Memorie di Adriano*⁵ il delirio come tecnica creativa in grado di creare uno stato di ascolto completamente teso a quello che un personaggio, o un contesto, è in grado di dirci. Un luogo per un progetto, quindi, e l'esperienza dello studio di architettura sembra essere compreso e diventare generativo, sia in termini computazionali che mnemonici, solo a patto di produrre il vuoto nel tentativo di vederlo e ascoltarlo, e quindi di trasformarlo senza altre ambizioni che non siano quelle dell'architettura stessa.

Immagini tratte da:

TCWWD - The city which will never die.

Primo anno del

Master, Scuola di Architettura, University of Portsmouth.

Direzione di

Antonino Di Raimo e Gregory Martinez De-Riquelme

gy and therefore digs and the discovery of what is buried. These are amazing maps that seem to be waiting to be developed in history.

As some have correctly stated, more than melancholy, Piranesi instead expresses all his delirious energy, as Marguerite Yourcenar seems to tell us in her passionate interpretation of Piranesi's work. The result is a paper removed from any attempt involving future appropriation, which from the Roman countryside at the time ravaged by malaria, comes all the way to the city converging on a depiction in which hallucination and delirium, and not a peaceful collage, play a fundamental role.

The technique of delirium, therefore, a word that in psychoanalysis involves the transformation of imagined contents into sensorial experiences unlike pathological implications, obviously implies a human act of creation. Yourcenar herself describes delirium as a creative technique in her notebook at the end of the famous *Memoires of Hadrian*⁵, a technique capable of creating a state of listening completely addressed at what a person or a context is capable of telling us. Hence a place for a project, and the experience of the study of architecture seems to be included and become generative, both in computational and mnemonic terms, only on condition that a void is created in an attempt to see it and to listen to it, and therefore transform it without other ambitions if not those of architecture itself.

Images obtained from:

TCWWD - The city which will never die

1st Year Master:

School of Architecture - University of Portsmouth

Office managed by

Antonino Di Raimo and Gregory Martinez De-Riquelme

1- M. Tafuri, L'architetto scellerato: G.B. Piranesi, l'eterotopia e il viaggio, in: *La sfera e il labirinto*, Einaudi, Torino 1980.

2- S. Freud, Un bambino viene picchiato (Contributo alla conoscenza dell'origine delle perversioni sessuali), in: *L'io e l'Es e altri scritti 1917-1923*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.

3- J. Lacan, *Il seminario. Libro X. L'angoscia 1962-1963*, Einaudi, Torino 2007.

4- M. Yourcenar, La mente nera di Piranesi, in: *Con Beneficio d'Inventario*, Bompiani, Milano 2004.

5- M. Yourcenar, *Memorie di Adriano*, Einaudi, Torino 1980.

1- M. Tafuri, L'architetto scellerato: G.B. Piranesi, l'eterotopia e il viaggio, in: *La sfera e il labirinto*, Einaudi, Turin 1980.

2- S. Freud, Un bambino viene picchiato (Contributo alla conoscenza dell'origine delle perversioni sessuali), in: *L'io e l'Es e altri scritti 1917-1923*, Bollati Boringhieri, Turin 2006.

3- J. Lacan, *Il seminario. Libro X. L'angoscia 1962-1963*, Einaudi, Turin 2007.

4- M. Yourcenar, La mente nera di Piranesi, in: *Con Beneficio d'Inventario*, Bompiani, Milan 2004.

5- M. Yourcenar, *Memorie di Adriano*, Einaudi, Turin 1980.

Antonino Di Raimo

Architect PhD

Senior Lecturer School of Architecture -
University of Portsmouth

Alessandro Melis

Professor of Architecture Innovation -
University of Portsmouth

Curatore Padiglione Italia alla Biennale di
Architettura, Venezia 2020

Architect PhD

Senior Lecturer School of Architecture -
University of Portsmouth

Professor of Architecture Innovation -
University of Portsmouth, Curator of the Italian Pavilion -
Venice Architecture Biennale 2020

Captions

p. 26 - 29

A - Giovanni Battista Nolli
New Map of Rome

1748
MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo,
Roma. Collezione MAXXI Architettura
1740 x 1810 mm, silkscreen print

p. 30 - 33

A - Angiolo Mazzoni
Water Tower, Termini Railway Station
Roma, 1939
Ph © Alberto Mucciaccia

p. 34 - 45

A - Nest Vandenken
Proposal for a High-Density Residential Tower above the Vatican Obelisk and in the Centre of Saint Peter's Square in DENSITY|INSANITY
2018
© Nest Van Denken
Three-dimensional modelling and digital image manipulation

B - Luigi Pellegrin
Renovation of Heritage Areas
1992
MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo,
Roma. Collezione MAXXI Architettura
Courtesy of Chiara Pellegrin and Sergio Bianchi
Renovation of Circus Maximus by using multi-purpose facilities

C - Maurizio Sacripanti
Preliminary Design of a Science Museum at Via Giulia
Rome, 1982-84
MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo,
Roma. Collezione MAXXI Architettura
Perspective view, exterior

D - Massimo Gasperini
Inversa Forma Urbis. XI-VI-2016
2016
© Massimo Gasperini

E - Aldo Rossi
A Square for Foro Italico
Rome, 1996
MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo,
Roma. Collezione MAXXI Architettura

F - **Architectural Model of the Universal Exhibition E42 District**
Archivio Centrale dello Stato, Ente autonomo
Esposizione universale di Roma - EUR
View of the lake area with the monumental arch,
photograph

G - Maurizio Sacripanti
Preliminary Design of a Science Museum at Via Giulia
Rome, 1982-84
MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo,
Roma. Collezione MAXXI Architettura
Cross-sectional sketch

H - Valerio Recchioni
Piranesi and the Nuvola (Cloud)
2016
© Valerio Recchioni
Reworked interior view of the Pantheon by Giovan Battista Piranesi with the Nuvola (Cloud) by Massimiliano Fuksas in Rome

I - Enrico Casini
Roman Monoliths
2018
© Enrico Casini

J - Fabio Barilari
17th Olympic Games
2019
© Fabio Barilari
Model Part 1c

K - Enrico Casini
VIP Grandstand - Piranesi
2017
© Enrico Casini

p. 46 - 61

A - **Roma interrotta. Index Map**
The Interpretation of the Nuova Mappa di Roma, Giovanni Battista Nolli
1978
MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo,
Roma. Collezione MAXXI Architettura. Fondo Roma Interrotta

The imaginary removal of urban developments in Rome in the last 230 years (from 1748 to 1978) opened up a global debate on architectural design in historical Rome and present-day Rome. This collage, resulting from a reworked map of Rome with the designs of 12 architects, highlights the city's untapped potential through new suggestions. In the index map, from left to right and top to bottom, the sectors of Nuova Mappa di Roma are designed by Piero Sartogo, Costantino Dardi, Antoine Grumbach, James Stirling, Paolo Portoghesi, Romaldo Giurgola, Robert Venturi, Colin Rowe, Michael Graves, Leon Krier, Aldo Rossi, and Robert Krier

B - Colin Rowe
Roma interrotta. Nolli: Eight Sector
1978
MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo,
Roma. Collezione MAXXI Architettura. Fondo Roma Interrotta

C - Costantino Dardi
Roma interrotta. Seven Designs around the Tridente (Trident Street Complex)
1978
MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo,
Roma. Collezione MAXXI Architettura. Fondo Roma Interrotta

D - Robert Venturi
Roma interrotta. From Rome to Las Vegas
1978
MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo,
Roma. Collezione MAXXI Architettura. Fondo Roma Interrotta

E - Romaldo Giurgola
Roma interrotta
1978
MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo,
Roma. Collezione MAXXI Architettura. Fondo Roma Interrotta

F - Antoine Grumbach
Roma interrotta. L'architecture au défi
1978
MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo,
Roma. Collezione MAXXI Architettura. Fondo Roma Interrotta

G - Michael Graves
Roma interrotta. Porta Maggiore
1978
MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo,
Roma. Collezione MAXXI Architettura. Fondo Roma Interrotta

H - Leon Krier
Roma interrotta. New Rione centres
1978
MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo,
Roma. Collezione MAXXI Architettura. Fondo Roma Interrotta

I - Piero Sartogo
Roma interrotta
1978
MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo,
Roma. Collezione MAXXI Architettura. Fondo Roma Interrotta

In the NW sector of the area extending from the Mausoleum of Hadrian to Valle dell'Inferno and brick kilns, a Fourier-inspired harmony establishes a dialogue between the new and the old, using the subtraction method: roads, tunnels, mobility and transport infrastructure stretching from Borgo as far as St. Peter's

J - Paolo Portoghesi and Vittorio Gigliotti
Roma interrotta
1978
MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo,
Roma. Collezione MAXXI Architettura. Fondo Roma Interrotta

K - Aldo Rossi
Roma interrotta
1978
MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo,
Roma. Collezione MAXXI Architettura. Fondo Roma Interrotta
Renovation of the Baths of Caracalla and of the ancient aqueduct by using advanced heating

equipment to serve new bathing facilities for leisure, love, and gymnastics, as well as pavilions for trade fairs and markets

L - James Stirling
Roma interrotta
1978
MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo,
Roma. Collezione MAXXI Architettura. Fondo Roma Interrotta
Corrections made to the Nolli's plan of Rome (MAF solution)

M - Robert Krier
Roma interrotta
1978
MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo,
Roma. Collezione MAXXI Architettura. Fondo Roma Interrotta

p. 62 - 71

A - **Exhibition of the Riace Bronzes at Quirinale**
June 1981
Archivio Storico della Presidenza della Repubblica,
Archivio fotografico
Visit of President Sandro Pertini to the Vetrata area during preparation of the Exhibition

B - Studio Monaco-Luccichenti
Villa delle Ginestre
Castelporziano, 1955-57
Archivio Storico della Presidenza della Repubblica,
Archivio fotografico
Project of enlargement of the Villa during Gronchi's Presidency

C - **Quirinale Gardens**
1974
Archivio Storico della Presidenza della Repubblica,
Archivio fotografico
Layout of the Gardens and their northern area to be used as a heliport

D - Studio Monaco-Luccichenti
Villa del Gombo
1955-60
Archivio Storico della Presidenza della Repubblica,
Archivio fotografico
The new Villa, in the San Rossore Estate (Tuscany), renovated during Gronchi's Presidency based on a design by Monaco-Luccichenti

E - **The 18th Century Coffee-House in the Quirinale Gardens**
Rome
Archivio Storico della Presidenza della Repubblica,
Archivio fotografico

F - **Palazzina Borbonica in the Villa Rosebery Park**
Naples
Archivio Storico della Presidenza della Repubblica,
Archivio fotografico

G - **Main Façade of the Quirinal Palace on the Quirinale Square**
Rome
Archivio Storico della Presidenza della Repubblica,
Archivio fotografico

p. 72 - 77

A - Giovan Battista Piranesi
Ideal Reconstruction of the Nymphaeum of Nero
Photographic plates fotografiche © Archivio privato
from *Antichità Romane de' tempi della Repubblica*, Rome, 1748

B - Giovan Battista Piranesi
View of Temple of Iuppiter Tonans as an "Independent detail"
Photographic plates © Archivio privato
from *Vedute di Roma*, Rome, 1748-78

C - Giovan Battista Piranesi
Detail of the Large Plan of Campo Marzio
Photographic plates © Archivio privato
from *Il Campo Marzio dell'Antica Roma*, Rome, 1762

p. 78 - 87

A - Vincenzo Fasolo
Studies on Ancient Building Materials and Techniques. The archivolt
Undated
Archivio Storico Capitolino, Archivio Fasolo
Courtesy of Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali
Cart. 275, Tav. XII

B - **Master Plan of Ostia Nuova: Perspective View**
1910
Archivio Storico Capitolino, Archivio Paolo Orlando
Courtesy of Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali
Drawings and projects, cart. 12

C - Gustavo Giovannoni and Marcello Piacentini
Master Plan of Rome's Industrial Area, Attached to Relazione ed Atti della Commissione per il risorgimento economico di Roma (Report by and Proceedings of the Committee on Rome's Economic Recovery)
1916
Archivio Storico Capitolino, Archivio Paolo Orlando
Courtesy of Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali
B. 14, fasc. 5

D - Renato Nicolini, Antonello Sotgia and Rossella Marchini
Project of a Park and Related Facilities in the Torre Maura Area in Rome
Archivio Storico Capitolino, Archivio Nicolini
Courtesy of Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali
Collection of letters, b. 34, fasc. 17

E - Giuliano Vittori
Poster of Massenzio 81 Film Festival
Rome, 1981
Archivio Storico Capitolino, Archivio Nicolini
Courtesy of Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali
Collection of letters, b. 15, fasc. 3

F - Giuliano Vittori
Poster of Massenzio Film Festival at Circus Maximus
Rome, 1982
Archivio Storico Capitolino, Archivio Nicolini
Courtesy of Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali
Collection of letters, b. 15, fasc. 3

G - Vincenzo Fasolo
Design of Building Type C for Cooperativa Anonima fra gli Impiegati dello Stato per la Costruzione della Città Giardino Aniene (State Employees' Cooperative for Construction of the Aniene Garden Suburb)
1922
Archivio Storico Capitolino, Archivio Fasolo
Courtesy of Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali
Perspective view, cart. 11, dis. LXXXII

H - Vincenzo Fasolo
Design of Building Type D for Cooperativa Anonima fra gli Impiegati dello Stato per la Costruzione della Città Giardino Aniene (State Employees' Cooperative for Construction of the Aniene Garden Suburb)
1922
Archivio Storico Capitolino, Archivio Fasolo
Courtesy of Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali
Front view, cart. 11, dis. CXIX

I - Vincenzo Fasolo
Drawings for the Façade of Bar Baliva at Via Nazionale
around 1920
Archivio Storico Capitolino, Archivio Fasolo
Courtesy of Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali
Cart. 132, fasc. 1

J - Vincenzo Fasolo
Design of Porta San Paolo Station (Rome-Ostia Railway)
Archivio Storico Capitolino, Archivio Fasolo
Courtesy of Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali
Cart. 7, fasc. 1, dis. V

p. 88 - 91

A - Erlide Terenzoni (ed.)
Aldo Rossi. Personal Archives in the MAXXI Collections. Inventory
Rome, 2004
MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo,
Roma. Collezione MAXXI Architettura

p. 92 - 95

A - Roma Capitale – Dipartimento Programmazione e Attuazione Urbanistica (Department of Urban Planning and Construction)
Assumed Structure of a Building Log Book

B - Roma Capitale – Dipartimento Programmazione e Attuazione Urbanistica (Department of Urban Planning and Construction)
Stages of the Digitisation Process

p. 96 - 103

A / B / C / D / E / F
E42. Utopia, Scenario, and Regime
Rome, 1987
Archivio Centrale dello Stato
Courtesy © Abbrescia Santinelli - f2f studio
Documentary exhibition

p. 106 - 119

A - Gaetano Minnucci
Office Building in the Universal Exhibition E42 District
Rome, 1937-39
Archivio Centrale dello Stato, Archivio Gaetano Minnucci
Panoramic view, photograph

B - Gaetano Minnucci
Building Complex of Gioventù Italiana del Littorio (Italian Youth of the Lictor) at **Montesacro**
Rome, 1934-37
Archivio Centrale dello Stato, Archivio Gaetano Minnucci
View of the internal courtyard with the outdoor swimming pool, photograph

C - Gaetano Minnucci
Reproduction of the Poster of the 1st Italian Exhibition of Rational Architecture, Palazzo delle Esposizioni
Rome, March-April 1928
Archivio Centrale dello Stato, Archivio Gaetano Minnucci

D - Gaetano Minnucci
List of Members of Movimento Italiano Architettura Razionale (MIAR - Italian Movement of Rational Architecture)
1928-31
Archivio Centrale dello Stato, Archivio Gaetano Minnucci
Documento n. 210e, scat. 40

E - Luigi Moretti
Accademia della scherma at Foro Mussolini
Rome, 1937
Archivio Centrale dello Stato, Archivio Luigi Moretti
Prog. 037, foto 7, photograph

F - Luigi Moretti
Accademia della scherma at Foro Mussolini
Rome, 1937
Archivio Centrale dello Stato, Archivio Luigi Moretti
Prog. 037, foto 2, photograph

G - Luigi Moretti
INCIS District at Decima, Layout of the District and of its Green Areas
Roma, 1960
Archivio Centrale dello Stato, Archivio Luigi Moretti
Prog. 197, dis. or. 7, drawing

H - Luigi Moretti
Building Complex of Gioventù del Littorio (Youth of the Lictor) at **Trastevere. Sketch of Main Façade**
Rome, 1933
Archivio Centrale dello Stato, Archivio Luigi Moretti
Prog. 20, dis. or. 35, drawing

I - Luigi Moretti
Watergate Residential District. Sketch of General Layout
Washington, 1961
Archivio Centrale dello Stato, Archivio Luigi Moretti
Prog. 210, dis. or. 5, drawing

J / K - Riccardo Morandi
Pavilion of Torino Esposizioni Exhibition Hall and Convention Centre, Parco del Valentino
Turin, 1959
Archivio Centrale dello Stato, Archivio Riccardo Morandi
Photographs

L - Riccardo Morandi
Pavilion of Torino Esposizioni Exhibition Hall and

Convention Centre, Parco del Valentino
Turin, 1959
Archivio Centrale dello Stato, Archivio Riccardo Morandi
Photograph

p. 120 - 129

A - Cesare Ligini
Olympic Velodrome
Rome, 1958-60
Archivio Centrale dello Stato, Archivio Cesare Ligini
Photograph

B - Cesare Ligini
New Headquarters of Ministry of Finance
Rome, 1958-60
Archivio Centrale dello Stato, Archivio Cesare Ligini
Layout, drawing

C - Cesare Ligini
New Headquarters of Ministry of Finance
Rome, 1957-63
Archivio Centrale dello Stato, Archivio Cesare Ligini
Axonometric sketch

D - Armando Brasini
Flaminio Bridge
Rome (Ponte XXVIII Ottobre-Ponte della Libertà), 1929-51
Archivio Centrale dello Stato, Archivio Armando Brasini
Perspective drawing

E - Armando Brasini
Flaminio Bridge
Rome (Ponte XXVIII Ottobre-Ponte della Libertà), 1929-51
Archivio Centrale dello Stato, Archivio Armando Brasini
Photograph

F - Armando Brasini
Flaminio Bridge
Rome (Ponte XXVIII Ottobre-Ponte della Libertà), 1929-51
Archivio Centrale dello Stato, Archivio Armando Brasini
Model, photograph

G - Armando Brasini
Votive Temple, Basilica of the Immaculate Heart of Mary
Rome, 1918-54
Archivio Centrale dello Stato, Archivio Armando Brasini
Sketch of the dome

H - Armando Brasini
Votive Temple, Basilica of the Immaculate Heart of Mary
Rome, 1918-54
Archivio Centrale dello Stato, Archivio Armando Brasini
Façade

I - Armando Brasini
Votive Temple, Basilica of the Immaculate Heart of Mary
Rome, 1918-54
Archivio Centrale dello Stato, Archivio Armando Brasini
Model

p. 130 - 139

A - Guglielmo Meluzzi
Project of Enlargement of Ospedale Bambin Gesù (Bambin Gesù Children's Hospital) around 1880
© 2019 Archivio Segreto Vaticano - Arch. Borghese 8621, n. 8

B - **Routing of Via Nazionale on the Vegetable Gardens Existing at Via di S. Vitale**
1879
© 2019 Archivio Segreto Vaticano - Carte De Mérode 329

C - **Land Registry Map of the Janiculum Buildings (art. 14 of the Lateran Treaty)**
1929-34
© 2019 Archivio Segreto Vaticano - Arch. Nunz. Italia 36, fasc. 1, f. 5r

D - Giuseppe Zander
Parish Church of S. Leone I, Prenestino District, Table VI
1951
© 2019 Archivio Segreto Vaticano - Commissione

Centrale Arte Sacra in Italia
Arch. Generale, b. 1, fasc. 86

E - Tullio Rossi
Parish Church, Trullo District (S. Raffaele Arcangelo)
1955
© 2019 Archivio Segreto Vaticano - Commissione Centrale Arte Sacra in Italia, Capo I, b. 2, fasc. 2
Design change

F - Saverio Muratori
Parish Church, Tuscolano District (Assumption of Mary)
1959
© 2019 Archivio Segreto Vaticano - Commissione Centrale Arte Sacra in Italia, Capo I, b. 1393, fasc. 2
Longitudinal cross-section

G - Saverio Busiri Vici
Parish Church, Saint Mary of Visitation, Tiburtino District
1966
© 2019 Archivio Segreto Vaticano - Commissione Centrale Arte Sacra in Italia, Capo II, b. 532, fasc. 2
NE façade

H - Luigi Moretti
New Parish Complex, Villaggio Olimpico (S. Valentino)
1967
© 2019 Archivio Segreto Vaticano - Commissione Centrale Arte Sacra in Italia, Capo II, b. 614, fasc. 2
Main façade

p. 140 - 155

A - Ettore Sottsass Sr
Fontana Paolina Fountain
Rome, 1920
Archivio del '900, Fondo Ettore Sottsass sr, Rovereto
Pencil on paper

B - Efsio Vodret and Angiolo Mazzoni
Building of Dopolavoro ferroviario (Railway Workers' Recreational Club)
Rome, 1925
Archivio del '900, Fondo Angiolo Mazzoni, Rovereto - Fotografia Fabbri, around 1929

C - Angiolo Mazzoni
Housing Units for Railway Workers at Via Bari
Rome, 1926
Archivio del '900, Fondo Angiolo Mazzoni, Rovereto

D - Luigi Figini and Gino Pollini, with con G L Banfi, L Belgiojoso, E Peressutti, and E N Rogers
Design of Palazzo del Littorio in Rome
1934
Archivio del '900, Fondo Luigi Figini e Gino Pollini, Rovereto
Photomontage and model

E - Luigi Figini and Gino Pollini
Sections of the Army Building, Armed Forces Buildings, E42, Rome, 1st Degree Competition
1937-38
Archivio del '900, Fondo Luigi Figini e Gino Pollini, Rovereto
Indian ink on tracing paper

F - Luciano Baldessari
Design of Palazzo della Civiltà Italiana, E42 in Rome
1937-38
Archivio del '900, Fondo Luciano Baldessari, Rovereto
Photographic reproduction of a sketch

G - Adalberto Libera
Design of Palazzo dell'Acqua e della Luca, E42 in Rome
1939
Mart, Donazione eredi Adalberto Libera
Tempera on panel

H - Roberto Narducci
Facilities for Roma Ostiense Railway Station
1938
Archivio del '900, Fondo Roberto Narducci, Rovereto

I - Angiolo Mazzoni
Roma Termini Railway Station, Nuovo F.V. Ristorante. Counter. Swivel Seats
1940
Archivio del '900, Fondo Angiolo Mazzoni, Rovereto
Pencil on tracing paper

J - Angiolo Mazzoni
Drawing for the Design of Roma Termini Railway Station; View of Façade towards the Servian Walls
1936
Archivio del '900, Fondo Angiolo Mazzoni, Rovereto,
Black pencil on tracing paper

K - Angiolo Mazzoni
Termini Railway Station Construction Site, Rome; construction of lateral side at Via Giolitti
around 1942
Archivio del '900, Fondo Angiolo Mazzoni, Rovereto
Photograph

L - Adalberto Libera
Sketch for the Design of a Horizontal Housing Unit (Ina Casa), Tuscolano District, Rome Mart, Archivio del '900, Carte Adalberto Libera
Pencil and green pen on paper, early 1950s

p. 156 - 159

A - Mario Ridolfi and Mario Fagiolo
Post Office Building at Piazza Bologna
Rome, 1933-35
Archivio Storico Poste Italiane

B - Giuseppe Vaccaro and Gino Franzini
Post Office Building, Naples
1933-36
Archivio Storico Poste Italiane

p. 160 - 167

A - Roberto Narducci
Travellers' Building, Faenza
1945-47
Fondo Roberto Narducci - Archivio Fondazione FS Italiane
Perspective view

B - Roberto Narducci
Travellers' Building, Faenza
1945-47
Fondo Roberto Narducci - Archivio Fondazione FS Italiane
Detail of perspective view

C - Angiolo Mazzoni
Montecatini Railway Station
1937
Fondo Angiolo Mazzoni - Archivio Fondazione FS Italiane
Furniture

D - Angiolo Mazzoni
Reggio Emilia Railway Station
1934
Fondo Angiolo Mazzoni - Archivio Fondazione FS Italiane
Façade

E - Corrado Cameli
Design of Pescara Central Railway Station
1952
Fondo Gruppo Architettura - Archivio Fondazione FS Italiane
Photograph

F - **Architectural Archives**
Donazione Narducci - Archivio Fondazione FS Italiane
Photograph

p. 168 - 173

A - Margherita Erboni
Rome Révée
2019
The map of an imagined city

B - Franz Prati and Luciana Rattazi, with G Bianchi and A Zattera
The Tower of the Roman Fora
1983
Proposal for renovation of Piazza Venezia in Rome

C - Armando Brasini
Bird's-Eye View of Urbe Massima
1916
Archivio Armando Brasini, Serie 14Q24
Renovation of the Flaminia area in Rome

p. 174 - 177

A - **Poster of Esposizione Universale di Roma** (Rome's Universal Exhibition)
Ente EUR, Archivio fotografico
in: *L'Arco dell'E42*, CE.S.A.R., marzo-aprile 2009, anno 3 n. 2

p. 178 - 183

A - **Sketch of Palazzo dell'Acqua e della Luce** (Water and Light Building) **with the Monumental Arch**
Archivio Centrale dello Stato, Ente autonomo
Esposizione universale di Roma - EUR

B - D Ortensi, C Pascoletti, A Cirella, G Cove
Mock-up of the Monumental Arch and Comparison between the Dimensions of the Arch and those of St. Peter's Basilica in Rome
1937
Archivio Centrale dello Stato, Ente autonomo
Esposizione universale di Roma - EUR
Photograph

C - **Poster of the E42 Universal Exhibition with the Monumental Arch**
Archivio Centrale dello Stato, Ente autonomo
Esposizione universale di Roma - EUR

D - **Project for Advertising E42 on Transoceanic Ships. Proposal by the Guido Cassi Firm**
in: *L'Arco dell'E42*, CE.S.A.R., marzo-aprile 2009, anno 3 n. 2

E - **Perspective view of the Aluminium Arch with rhomboid section**
Archivio Centrale dello Stato, Ente autonomo
Esposizione universale di Roma - EUR

F - **Creation of the First Architectural Model of the Monumental Arch in the E42 Offices**
1940
Archivio Centrale dello Stato, Archivio Gaetano Minnucci
Photograph

p. 184 - 195

A - Giuseppe Terragni with Antonio Carminati, Pietro Lingeri, Ernesto Saliva, Luigi Vietti and with Mario Sironi, Marcello Nizzoli, and Mario Radice
Permanent Exhibition of the Fascist Revolution, Competition for Palazzo del Littorio, 1st Degree, Solution B
1933-34
OAR - Fondazione CE.S.A.R. onlus
Rendering of the interior by Fondazione CE.S.A.R. onlus

B - Giuseppe Terragni
Casa del Fascio (Building for the Local Branch of the Fascist Party), **Portuense-Monteverde District**
Rome, 1939-40
OAR - Fondazione CE.S.A.R. onlus
Rendering by Fondazione CE.S.A.R. onlus

C / D - Giuseppe Terragni with Pietro Lingeri and Mario Sironi
Danteum
Rome, 1938
OAR - Fondazione CE.S.A.R. onlus
Photomontage by Fondazione CE.S.A.R. onlus

E / F - Giuseppe Terragni with Antonio Carminati, Pietro Lingeri, Ernesto Saliva, Luigi Vietti and with Mario Sironi, Marcello Nizzoli, and Mario Radice
Palazzo del Littorio, 1st Degree, Solution B
Rome, 1934
OAR - Fondazione CE.S.A.R. onlus
Photomontage by Fondazione CE.S.A.R. onlus

G / H / I - Giuseppe Terragni with Antonio Carminati, Pietro Lingeri, Ernesto Saliva, Luigi Vietti and with Mario Sironi and Marcello Nizzoli
Palazzo del Littorio, 1st Degree, Solution A
Rome, 1934
OAR - Fondazione CE.S.A.R. onlus
Photomontage and rendering by Fondazione CE.S.A.R.

J - Giuseppe Terragni
Glass and Ceramic Pavilion, E42
Rome, 1940
OAR - Fondazione CE.S.A.R. onlus
Solution without bridge and with pavilion, Rendering by Fondazione CE.S.A.R. onlus

K - Giuseppe Terragni
Glass and Ceramic Pavilion, E42
Rome, 1940

OAR - Fondazione CE.S.A.R. onlus
Solution with lattice, bridge, and raised vertical plate, Rendering by Fondazione CE.S.A.R. onlus

L - Giuseppe Terragni
Glass and Ceramic Pavilion, E42
Rome, 1940
OAR - Fondazione CE.S.A.R. onlus
Solution with lattice and bridge, Rendering by Fondazione CE.S.A.R. onlus

M - Giuseppe Terragni with Antonio Carminati, Pietro Lingeri, Ernesto Saliva, Luigi Vietti and with Mario Sironi and Marcello Nizzoli
Palazzo del Littorio, 1st Degree, Solution A
Rome, 1934
OAR - Fondazione CE.S.A.R. onlus
Interior view of Sala dei Mille (The Hall of The Thousand)
Rendering by Fondazione CE.S.A.R. onlus

N - Giuseppe Terragni
Arrangement of Hall O, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome
1932
Archivio Centrale dello Stato
Historical photograph

O / P - Giuseppe Terragni with Antonio Carminati, Pietro Lingeri, Ernesto Saliva, Luigi Vietti and with Mario Sironi and Marcello Nizzoli
Palazzo del Littorio, 1st Degree, Solution A
Rome, 1934
OAR - Fondazione CE.S.A.R. onlus
Longitudinal sections and view of the Sacratio with Sironi's bas-reliefs
Rendering by Fondazione CE.S.A.R. onlus

p. 196 - 201

A - Giuseppe Terragni with Pietro Lingeri and Mario Sironi
Danteum, Paradise Hall
1938
OAR - Fondazione CE.S.A.R. onlus
Rendering by Fondazione CE.S.A.R. onlus

B - Giuseppe Terragni with Pietro Lingeri and Mario Sironi
Danteum
1938
OAR - Fondazione CE.S.A.R. onlus
Rendering by Fondazione CE.S.A.R. onlus

C - Giuseppe Terragni with Pietro Lingeri and Mario Sironi
Danteum
1938
OAR - Fondazione CE.S.A.R. onlus
Detail of the entry into the Dark Wood, steel frame, Rendering by Fondazione CE.S.A.R. onlus

D - Giuseppe Terragni with Pietro Lingeri and Mario Sironi
Danteum
1938
Archivio Giuseppe Terragni
Longitudinal section, rendering by Fondazione CE.S.A.R. onlus

p. 202 - 219

A - **Luigi Moretti in His Office of Piazza SS. Apostoli Surrounded by the Symbols of His Organic Cultural Interests**
Rome, around 1965
© Archivio privato Moretti Magnifico
In his hands, Moretti is holding a work by American sculptor Claire Falkenstein. Moretti used this work in the *Villa La Saracena* that he designed in 1954. Close-up: tectonic model of *Palazzo dei Conservatori* by Michelangelo, conceptually and figuratively correlated with the pillar-curtain system of the Thermal Baths of Boniface VIII in Fiuggi

B - **Tectonic Model of the Vestibule of the Laurentian Library by Michelangelo**
1927
© Archivio privato Moretti Magnifico
Studies on the "ideal structures" of Michelangelo lead back to 1927

C - **Parametric Architecture**
around 1939-40
© Archivio privato Moretti Magnifico
3D Model of a soccer stadium, spatially developed from the diagram of the following image

D - **Parametric Architecture**
around 1939-40
© Archivio privato Moretti Magnifico
Moretti's first studies on the topic lead back to 1939-40. Diagram of visual optimisation (equi-

appetibilità visiva) curves for a soccer stadium. Photograph

E - **Parametric Architecture**
around 1939-40
© Archivio privato Moretti Magnifico
3D model of a swimming stadium. The shape is governed by the concentration of visual perceptions on the start and finish lines of the pool. Photograph

F - **Operational Research in Urban Planning; Lösch Diagram for Siting Residential and Productive Settlements over the country**
Milan, 12th Triennale, 1960
© Archivio privato Moretti Magnifico
Photograph

G - **Exhibition of Parametric Architecture and Operational Research in Urban Planning**
Milan, 12th Triennale, 1960
© Archivio privato Moretti Magnifico
Overall view of the Exhibition, stock photograph

H - **Galleria Spazio**
Rome, Via Cadore, 1954
© Archivio privato Moretti Magnifico
Enfilade view, stock photograph

I / J - **Two pages from Canevaccio per un saggio sull'architettura di Michelangelo e del Borromino ecc.** (Notes for an essay on the architecture of Michelangelo and Borromini, etc.)
1927
© Archivio privato Moretti Magnifico
In this essay, Moretti defines the concept of "ideal structures"

K - **Mock-up (destroyed) of Foro**
Rome, around 1937
© Archivio privato Moretti Magnifico
Photograph

L / M - **Watergate Complex**
Washington, 1960-65
© Archivio privato Moretti Magnifico
Sketches of moulded balconies conceived as visual focuses

N - **Church Celebrating the Second Vatican Council**
Rome, 1970-71
© Archivio privato Moretti Magnifico
Sancta Maria Mater Ecclesiae, initial sketches

O - **Parking Area of Galoppatoio** (Riding Track)
Rome, 1968
© Archivio privato Moretti Magnifico
Overall view of the two levels during construction. Status of the construction site

P - **Casa del Girasole** Building
Rome, 1949
© Archivio privato Moretti Magnifico
Final design of the façade
Original drawing by Luigi Moretti

Q / R - **Residential Building (Astrea Cooperative)**
Rome, 1947-51
© Archivio privato Moretti Magnifico
Façade drawings

p. 220 - 225

A - Riccardo Morandi
Santa Barbara Church at Colferro
1935
Photograph by Stefano Del Monte
Arches of the pronaos

B - Riccardo Morandi
Santa Barbara Church at Colferro
1935
Photograph by Stefano Del Monte
Pronaos, view from the bottom

C - **Aerial View of Colferro**
1962
ICCD - Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione

p. 226 - 249

A - **Rome, IGM Map**
1950
© Archivio Studio Monaco-Luccichenti
Map of Rome in 1950 (1:20,000 scale) for *Ufficio Speciale Studio e Compilazione del Piano Regolatore Generale* (Special Office in Charge of Preparing the Master Plan), made available to the authors of the plan (CET)

B - Vincenzo Monaco
View of Rome's Master Plan (CET)
1958
© Archivio Studio Monaco-Luccichenti

C - Vincenzo Monaco with Enrico Mandolesi and Michele Valori
Architectural model of Cristoforo Colombo Plan
1964
© Studio Monaco-Luccichenti

D - Vincenzo Monaco
Sketch Drawing of Rome's Centre and Urban Expansion Lines
1955
© Studio Monaco-Luccichenti
Drawing taken from the report submitted to *Commissione Generale per il Nuovo Piano Regolatore* (General Committee on the New Master Plan) on 25 January 1955

E / F / G / H - Vincenzo Monaco and Amedeo Luccichenti
Palazzina Cassiopea Building, Via Archimede 191
Rome, 1949-50
© Studio Monaco-Luccichenti - MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo
Ph Oscar Savio
Plan and views

I / J / K / L - Vincenzo Monaco and Amedeo Luccichenti
Villino Federici Building, Via San Crescenziano
Rome, 1950-52
© Studio Monaco-Luccichenti - MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo
Ph Oscar Savio
Plan and views

M / N / O - Vincenzo Monaco and Amedeo Luccichenti
Building Palladium, Via Archimede 201
Rome, 1950-52
© Studio Monaco-Luccichenti - MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo
Ph Oscar Savio
Front view, plan, partial view

P / Q / R - Vincenzo Monaco and Amedeo Luccichenti
Building SACEC, Via del Circo Massimo 7
Rome, 1950-51
© Studio Monaco-Luccichenti - MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo
Ph Oscar Savio
Plan and view

S - Vincenzo Monaco and Amedeo Luccichenti
Building Società Villa Grazioli, Viale di Villa Grazioli
Rome, 1952-55
© Studio Monaco-Luccichenti - MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo
Perspective view

T - Vincenzo Monaco and Amedeo Luccichenti
Building Società Villa Grazioli, Viale di Villa Grazioli
Rome, 1952-55
© Studio Monaco-Luccichenti - MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo
Ph Oscar Savio
Historical photograph

U - Vincenzo Monaco and Amedeo Luccichenti
Building Società Villa Grazioli, Viale di Villa Grazioli
Rome, 1952-55
© Ph Moreno Maggi
Today's photo

V - Vincenzo Monaco and Amedeo Luccichenti
Villino Signorile, Via di Villa Sacchetti 15
Rome, 1952-54
© Studio Monaco-Luccichenti - MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo
Ph Oscar Savio
Detail of main façade

W - Vincenzo Monaco and Amedeo Luccichenti
Villino Signorile, Via di Villa Sacchetti 15
Rome, 1952-54
© Studio Monaco-Luccichenti - MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo
Ph Oscar Savio
Top floor plan

X - Vincenzo Monaco and Amedeo Luccichenti
Project for the Pilgrim's City
1948
© Studio Monaco-Luccichenti - MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo

Y - Vincenzo Monaco and Amedeo Luccichenti
Building Giammarusti
Rome, 1953-54
© Ph Moreno Maggi
Front view on Largo Messico

Z - Vincenzo Monaco and Amedeo Luccichenti
Olympic Village
Rome, 1957-60
© Studio Monaco-Luccichenti - MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo
Planivolumetric study

AA - Vincenzo Monaco and Amedeo Luccichenti
Olympic Village
Rome, 1957-60
© Archivio Studio Monaco-Luccichenti
Aerial view of pre-final solution

AB - Vincenzo Monaco and Amedeo Luccichenti
Olympic Village
Rome, 1957-60
© Studio Monaco-Luccichenti - MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo
View of building types

AC - Vincenzo Monaco and Amedeo Luccichenti
Olympic Village
Rome, 1957-60
© Studio Monaco-Luccichenti - MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo
Planivolumetric study

AD - Vincenzo Monaco and Amedeo Luccichenti
Olympic Village
Rome, 1957-60
© Studio Monaco-Luccichenti - MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo
View of building types

AE - Vincenzo Monaco and Amedeo Luccichenti
Building Vitruvio, Viale Parioli 96
1948-50
© Studio Monaco-Luccichenti - MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo
Ph Oscar Savio
View

AF - Vincenzo Monaco and Amedeo Luccichenti
Building Vitruvio, Viale Parioli 96
1948-50
© Studio Monaco-Luccichenti - MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo
Plan

p. 250 - 255

A - Vincent Price
The Last Man on Earth. Directors: Ubaldo Ragona and Sidney Salkow
1964
In the photograph, Vincent Price is in front of *Il Fungo* (the mushroom), a water tower designed by R Colosimo, A Martinelli, and S Varisco, Rome 1957-59

B - Audrey Hepburn and Gregory Peck
Roman Holiday. Director: William Wyler
1953

p. 256 - 263

A - Julio Lafuente with Gaetano Rebecchini, Aldo Birago, and Calogero Benedetti
Tor di Valle Hippodrome, Rome
Rome, 1959
Archivio Privato Lafuente

B / C - Julio Lafuente
Design of Ostiense Air Terminal
1956
Archivio Privato Lafuente

D - Julio Lafuente with Gaetano Rebecchini and Studio Passarelli
Pontifical Latin American College
Rome, 1965
Archivio Privato Lafuente

E - Julio Lafuente with Gaetano Rebecchini and Calogero Benedetti
Esso Offices
Rome, 1980
Archivio Privato Lafuente

F - Julio Lafuente and Gaetano Rebecchini
Hotel at Eur
Rome, 1960
Archivio Privato Lafuente

G - Julio Lafuente jointly with SATPI and Giulio Sanrocchi

Air Terminal Ostiense Station
Rome, 1990
Archivio Privato Lafuente

p. 264 - 269

A - Ludovico Quaroni and Carolina Vaccaro
Façade of the Proposal for Piazza Venezia
Rome, 1987
© Carolina Vaccaro
Project exhibited at the Milan 17th Triennale: *Le città immaginate - Un viaggio in Italia. Nove progetti per nove città*

B - **Degree Thesis by Renato Nicolini**
Rome, 1969
Archivio Storico Capitolino - Courtesy of Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali
Axonometric view of the design proposal for *Realizzazione di una struttura espositiva nel luogo del Monumento a Vittorio Emanuele II* (construction of an exhibition hall in the area of Vittorio Emanuele II monument), (original on single plate)

C - **Degree Thesis by Renato Nicolini**
Rome, 1969
Archivio Storico Capitolino - Courtesy of Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali
Details of the design proposal for *Realizzazione di una struttura espositiva nel luogo del Monumento a Vittorio Emanuele II* (construction of an exhibition hall in the area of Vittorio Emanuele II monument)

p. 270 - 295

A - Mario Ridolfi
Building for Apartments and Warehouses Fratelli Briganti
Terni, 1959-1964
Courtesy of Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Ridolfi-Frankl-Malagracci, www.fondoridolfi.org (All rights reserved)
Balustrades, walkways, and courtyard, 22 November 1963, 1:50, 1:10 and 1:1 scales, heliographic copy

B - Costantino Dardi
Museum of the Resistance, Risiera di San Sabba (a former rice-husking facility used as a prison and extermination camp by Nazi occupation forces)
Trieste, 1966
© Eredi Costantino Dardi
Courtesy of FFMAAM | Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva A.A.M. Architettura Arte Moderna
Pencil and pastels on paper, 48 x 64 cm

C - Michele Beccu (ABDR)
Sketch Drawings for the Courtyard of Museo di Cannara (Perugia)
1990

© Michele Beccu (ABDR)
Courtesy of FFMAAM | Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva A.A.M. Architettura Arte Moderna
Charcoal and acrylic on paper, 62 x 36,5 cm

D - Guido Canella
Civic Centre and Municipality of Pieve Emanuele
1971
© Eredi Guido Canella
Courtesy of FFMAAM | Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva A.A.M. Architettura Arte Moderna
Pencil on tracing paper, 66 x 49 cm
Inscription by Guido Canella: "Il primo schizzo per il Centro Civico di Pieve Emanuele non poteva essere dedicato che al maestro Francesco Moschini, in fede Guido Canella, 6 Marzo 2009" (the first sketch for the Civic Centre of Pieve Emanuele is obviously dedicated to Master Francesco Moschini, 6 March 2009)

E - Carlo Aymonino
Here is Another Piece of the City
1981
Courtesy of © FFMAAM | Fondo Carlo Aymonino Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva A.A.M. Architettura Arte Moderna
© Gabriel Vaduva | FFMAAM | Fondo Carlo Aymonino
Semi-rural residential settlement, Bolzano 1979-1983
Civic Centre and square in a school campus, Pesaro, 1979 (third draft prepared with Aldo Rossi)
Ink, pencil, felt-tip marker, collage on cardboard 100 x 70(73) cm
Bottom left, inscription: "per Francesco, Carlo nov 1981" (to Francesco from Carlo, November 1981)

F - Alessandro Anselmi (G.R.A.U.)

Competition for the Florence State Archives (with Pierluigi Erolì and Franco Pierluisi)
AA 1972
© Eredi Alessandro Anselmi
Courtesy of FFMAAM | Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva A.A.M. Architettura Arte Moderna
Two drawings, pencil and pastels, 21 x 46 cm, on tracing paper 30 x 49 cm; pencil and pastels, 12 x 46 cm, on tracing paper 30 x 49 cm
Bottom left, inscription: "per Francesco Moschini" (to Francesco Moschini)

G - Stefano Cordeschi
Untitled
1994
© Stefano Cordeschi
Courtesy of FFMAAM | Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva A.A.M. Architettura Arte Moderna
Pencil and pastels on paper, 50 x 45 cm

H - Arduino Cantafora
Theatre
1978
© Arduino Cantafora
Courtesy of FFMAAM | Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva A.A.M. Architettura Arte Moderna
Oil on panel, 30 x 20 cm

I - Mario De Renzi
De Renzi Home along the Municipal Road Leading to Itri
Sperlonga, 1952-1955
Courtesy of Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Mario De Renzi, www.fondoderenzi.org (All rights reserved)
Eastern front, 1:50, Indian ink on tracing paper

J - Aldo Rossi
Drawing with Gallarate Tower and other buildings, AR '76
1976
© Eredi Aldo Rossi
Courtesy of Fondazione Aldo Rossi, Milano; FFMAAM | Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva A.A.M. Architettura Arte Moderna
Ink, pastels on paper, 23 x 16 cm
Inscription: "a Francesco Moschini con amicizia, AR '76" (to Francesco Moschini from your friend, AR '76)

K - Massimiliano Fuksas
Climbing a Mountain with Red Sand on My Shoes
Rome, 4 April 2001
© Massimiliano Fuksas
Courtesy of FFMAAM | Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva A.A.M. Architettura Arte Moderna
Oil on tracing paper, 35 x 210 cm

L - Mario Ridolfi
De Bonis (I) Home, Ponte alle Cave
Terni, 1971-1974
Courtesy of Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Ridolfi-Frankl-Malagracci, www.fondoridolfi.org (All rights reserved)
Plan of upper floor, cross-section, details, 1:50, Indian ink on tracing paper

M - Mario De Renzi
Office Building (New Headquarters of YMCA/CIFI), Piazza Indipendenza
Rome, 1950-1954
Courtesy of Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Mario De Renzi, www.fondoderenzi.org (All rights reserved)
Detail of SE front and cross-section of face-work, 19 December 1952, 1:50, Indian ink on tracing paper

N / O - Federico Gorio
INA Casa Competition for a Housing Unit with 250 Rooms in Eboli
Salerno, 1949
Courtesy of Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Federico Gorio, www.fondogorio.org (All rights reserved)
Perspective sketches of interiors, Indian ink on tracing paper

P - Franco Pierluisi (G.R.A.U.) with P Chiatante, A Coacci, G Colucci, G X Marguerita, and R Mariotti
New Cemetery of Nice
1982-1986
© Eredi Franco Pierluisi (G.R.A.U.)
Courtesy of FFMAAM | Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva A.A.M. Architettura Arte Moderna
Layout, 1985, pastels on tracing paper, 47 x 102 cm

Q - Francesco Cellini
Design for the Contemporary Arts Centre

Competition
Rome, 1998
© Francesco Cellini
Courtesy of FFMAAM | Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva A.A.M. Architettura Arte Moderna
Pencil and pastels on paper, 44,5 x 91,5 cm

R - Bruno Minardi
Le bateau ivre
Ravenna, 1976
© Bruno Minardi
Courtesy of FFMAAM | Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva A.A.M. Architettura Arte Moderna
3/A, Watercolours on paper, 9 x 13 cm

S - Dario Passi with C Lococo
Images of Cities
1984
© Dario Passi
Courtesy of FFMAAM | Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva A.A.M. Architettura Arte Moderna
Oil on panel, 70 x 100 cm

T - Efsio Pitzalis
Untitled
1993
© Efsio Pitzalis
Courtesy of FFMAAM | Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva A.A.M. Architettura Arte Moderna
Ink, pencil, and Pantones on tracing paper, 36,5 x 59,5 cm

U - Franco Purini
Drawing for Membership Card, A.A.M. Architettura Arte Moderna Gallery, 1983-84 Cultural Season
1983
© Franco Purini
Courtesy of FFMAAM | Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva A.A.M. Architettura Arte Moderna
Ink on tracing paper 18 x 18 cm, on sheet 39 x 39 cm

V - Gianugo Polesello
Museum of the Resistance, Risiera di S. Sabba
Trieste, 1966-68
© Eredi Gianugo Polesello
Courtesy of FFMAAM | Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva A.A.M. Architettura Arte Moderna
Façade and plan with axonometric cross-section of second design; ink, tempera, felt-tip markers, pastels, and textures on tracing paper, 120 x 82,5 cm

W - Federico Gorio
Two Villas with a Horse Breeding Facility at Poggio della Torre di Manziana
Roma, 1969-71
Courtesy of Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Federico Gorio, www.fondogorio.org (All rights reserved)
Façades, 1:33 1/3, Indian ink and texture on tracing paper

X - Alessandro Mendini
Untitled
1979
© Eredi Alessandro Mendini
Courtesy of FFMAAM | Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva A.A.M. Architettura Arte Moderna
Black ink and felt-tip markers on paper, 24,5 x 16,5 cm

Y - Massimo Scolari
Scenic Design for Metastasio Theatre in Prato
1986
© Massimo Scolari
Courtesy of FFMAAM | Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva A.A.M. Architettura Arte Moderna
First scene for "Generazioni del cielo", a work by Roberto Cacciapaglia; watercolours, pastels, and ink on paper, 19 x 25 cm

Z - Paolo Portoghesi
Bevilacqua Home
Rome, 1966
© Paolo Portoghesi
Courtesy of FFMAAM | Collezione Francesco

Moschini e Gabriel Vaduva A.A.M. Architettura
Arte Moderna
Pen, wax crayons on tracing paper, 9,8 x 8,5 cm

AA - Filippo Raimondo (ABDR)
Untitled
April 1997
© Filippo Raimondo (ABDR)
Courtesy of FFMAAM | Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva A.A.M. Architettura Arte Moderna
Ink and watercolours on paper, 10,5 x 29 cm

AB - Pietro Aschieri
Scenic Design for Nabucco Opera by G Verdi
Teatro Comunale di Firenze, 1933 (first edition of *Maggio Musicale Fiorentino*)
Courtesy of Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Pietro Aschieri, www.fondosaschieri.org (All rights reserved)
Pencil and charcoal on paper

AC - Franz Prati
Untitled
1987
© Franz Prati
Courtesy of FFMAAM | Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva A.A.M. Architettura Arte Moderna
Pencil and pastels on paper, 34 x 43 cm

p. 296 - 301

A - **Interior of Giorgio Muratore's Office, now Headquarters of Centro Studi**
Ph Flavia Rossi

B - Dario Passi
The "Proun" Lands on the Naviglio
Ph Flavia Rossi
Silkscreen print shown at the exhibition *Il Centro altrove. Periferie e nuove centralità nelle aree metropolitane*, organised by Antonio Monestiroli, Milan *Triennale*, 12 September-31 October 1995

C - **Giorgio Muratore**
Ph Clementina Barucci

p. 302 - 307

A - **"1968 One Year"**
University of Parma, 2018-19
Centro Studi e Archivio della Comunicazione
View of the backbone

B - **"1968 One Year"**
University of Parma, 2018-19
Centro Studi e Archivio della Comunicazione
First arrangement, Stories of Architecture section

p. 308 - 317

A - Carlo Scarpa
Brian Tomb
San Vito di Altivole, 1969-78
MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura
Sketch of the sacristy

B - Carlo Scarpa
Brian Tomb
San Vito di Altivole, 1969-78
Editing by Alessandro De Laurentiis
Axonometric cross-section of the sacristy

C - Angiolo Mazzoni
Termini Railway Station
Rome, 1939-43
Editing by Rinaldo Capomolla
Axonometric cross-section of the entrance hall-ticket office area, Mazzoni's wing

D - Eugenio Montuori, Massimo Castellazzi, and others
Termini Railway Station
Rome, 1948-50
Editing by Rosalia Vittorini
Axonometric cross-section of the body of offices, travellers' building

E - Luigi Moretti
Casa delle armi
Rome, 1933-36
Editing by Alessandro De Laurentiis
Axonometric cross-section of the fencing gymnasium

F - Riccardo Morandi
Metronio Market
Rome, 1956
Editing by Andrea Ciaffi
Axonometric cross-section of the structure

p. 318 - 331

A - Architect Herman Hertzberger
Interior Office Building Centraal Beheer, Apeldoorn
1972
© Willem Diepraam

B - Architect Herman Hertzberger
Piazza San Pietro
Rome
© Associated Press
Aerial view

C - **Central square**
Castel Vittorio
© Herman Hertzberger

D - Architect Herman Hertzberger
in collaboration with AutonomieForme
Primary School Istituto Comprensivo Raffaello, Rome - Romanina
2010
© Jop Voorn

E - Architect Herman Hertzberger
in collaboration with AutonomieForme
Primary School Istituto Comprensivo Raffaello, Rome - Romanina
2010
Section, Sketch by Herman Hertzberger

F / G / H - Architect Herman Hertzberger
Competition Auditorium Parco della Musica, Rome
1993-1994
Model, Sketch by Herman Hertzberger, plan

I - Architect Herman Hertzberger
Santa Maria della Consolazione, Todi
1956
Sketch by Herman Hertzberger

J / K - Architect Herman Hertzberger
Santa Maria del Fiore, Florence
Sketches by Herman Hertzberger

L - Architect Herman Hertzberger
Exterior Residence for old people "De Drie Hoven", Amsterdam
1974
© Herman Hertzberger

M / N - Architect Herman Hertzberger
Interior Residence for old people "De Drie Hoven", Amsterdam
1974
© Herman Hertzberger

O - Architect Herman Hertzberger
Office Building Centraal Beheer, Apeldoorn
1972
© Aero Carto Schiphol
Aerial view

P / Q - Architect Herman Hertzberger
Interior Apollo Schools, Amsterdam
1983
© Ronald Roozen

R - Architect Herman Hertzberger
Interior Office Building Centraal Beheer, Apeldoorn
1972
© Herman Hertzberger

S / T - Architect Herman Hertzberger
Montessori School Delft
1966
© Herman Hertzberger

U - Architect Herman Hertzberger
Primary school "De Vogels", Oegstgeest
© Herman Hertzberger

V - **Piazza San Pietro, Rome**
© Herman Hertzberger

p. 332 - 343

A - **Renzo Piano and Luigi Nono - Towards Prometheus: Luigi Nono**
Biennale Musica, Venice, 1984
Ph © ASAC
Courtesy of Archivio Storico de La Biennale di Venezia - ASAC

B - **Aldo Rossi and Paolo Portoghesi**
La Biennale, Venice, 1979-80
© Giorgio Zucchiatti
Courtesy of Archivio Storico de La Biennale di Venezia - ASAC
Group photograph

C - **Strada Novissima, First International Architecture Exhibition: the Presence of the Past**
Venice, 1980
Ph © ASAC
Courtesy of Archivio Storico de La Biennale di Venezia - ASAC

D / E - **Repository, ASAC, Venice Biennale**
Ph © ASAC
Courtesy of Archivio Storico de La Biennale di Venezia - ASAC

F - **Archiving, ASAC, Venice Biennale**
Ph © ASAC
Courtesy of Archivio Storico de La Biennale di Venezia - ASAC

G / H / I - **Library, Venice Biennale**
Ph © ASAC
Courtesy of Archivio Storico de La Biennale di Venezia - ASAC

J - **Archiving, ASAC, Venice Biennale**
Ph © ASAC
Courtesy of Archivio Storico de La Biennale di Venezia - ASAC

K - **ASAC Personnel, Venice Biennale**
Ph © ASAC
Courtesy of Archivio Storico de La Biennale di Venezia - ASAC

L - **Aldo Rossi, the Theatre of the World**
La Biennale, Venice, 1979-80
© Giorgio Zucchiatti
Courtesy of Archivio Storico de La Biennale di Venezia - ASAC

p. 344 - 355

A - Alberto Sartoris
Church of Notre-Dame du Phare
Fribourg, 1931
Archives de la construction moderne, École Polytechnique Fédérale, Lausanne
Unbuilt project. Axonometric projection, colour silkscreen print, 1972

B - Max Schup
Palais des Congrès
Bienne, 1966
Archives de la construction moderne, École Polytechnique Fédérale, Lausanne
Project change, perspective view of interiors, swimming pool, 1957. Indian ink drawing on tracing paper

C - Jean Tschumi
Nestlé Building
Vevey, 1960
Archives de la construction moderne, École Polytechnique Fédérale, Lausanne
Waiting room, third floor. Colour drawing, pencil on tracing paper

D - Alberto Sartoris
Home of Poet Henri Ferrare
Geneva, 1930
Archives de la construction moderne, École Polytechnique Fédérale, Lausanne
Unbuilt project. Axonometric projection, colour silkscreen print, 1996

E - Alberto Sartoris
Pavilion of Handicraft Communities
Turin, National Exhibition, 1928
Archives de la construction moderne, École Polytechnique Fédérale, Lausanne
Project change. Axonometric projection, colour silkscreen print, 1987

F - Franz Füg
Saint Pius Church
Meggen, 1966
Archives de la construction moderne, École Polytechnique Fédérale, Lausanne
Perspective view of access to the northern square, Indian ink drawing on tracing paper

G - Alphonse Laverrière
Ensemble Bel-Air Métropole
Lausanne, 1932
Archives de la construction moderne, École Polytechnique Fédérale, Lausanne
Project change. Perspective view towards East, pencil drawing on paper

H - Jean Tschumi and Edouard-Marcel Sandoz
Nestlé Pavilion
Paris, Universal Exhibition, 1937
Archives de la construction moderne, École Polytechnique Fédérale, Lausanne
Project change. Perspective view of the main façade, colour drawing on tracing paper and wood

panel, mixed technique

I - Max Schup
Palais des Congrès
Bienne, 1966
Archives de la construction moderne, École Polytechnique Fédérale, Lausanne
Project change, 1957. NE façade. Indian ink drawing on tracing paper

J - Jean Tschumi
Design for the Competition for Construction of the World Health Organisation Headquarters
Geneva, 1960
Archives de la construction moderne, École Polytechnique Fédérale, Lausanne
Collage with mixed technique on photographic paper

p. 356 - 373

A - Francesco Palpacelli with Sergio Musmeci (RES Motto)
Competition for the New Offices of the Chamber of Deputies
1967
© Archivio Storico Camera dei Deputati
Mock-up

B - Giuseppe and Alberto Samonà (Tuesday Motto)
Competition for the New Offices of the Chamber of Deputies
1967
© Archivio Storico Camera dei Deputati
Mock-up

C - Passarelli Group (3P3C Motto)
Competition for the New Offices of the Chamber of Deputies
1967
© Archivio Storico Camera dei Deputati
Mock-up

D - Giuseppe and Alberto Samonà (Tuesday Motto)
Competition for the New Offices of the Chamber of Deputies
1967
© Archivio Storico Camera dei Deputati
Competition project

E - Francesco Palpacelli with Sergio Musmeci (RES Motto)
Competition for the New Offices of the Chamber of Deputies
1967
© Archivio Storico Camera dei Deputati
Competition project

F - Passarelli Group (3P3C Motto)
Competition for the New Offices of the Chamber of Deputies
1967
© Archivio Storico Camera dei Deputati
Competition project

G - Maurizio Sacripanti (Tribute to Mafai Motto)
Competition for the New Offices of the Chamber of Deputies
1967
© Archivio Storico Camera dei Deputati
Model

H - Quaroni Group (Bouleuterion Motto)
Competition for the New Offices of the Chamber of Deputies
1967
© Archivio Storico Camera dei Deputati
Model

I - Passarelli Group (3P3C Motto)
Competition for the New Offices of the Chamber of Deputies
1967
© Archivio Storico Camera dei Deputati
Model

J - Renzo Piano Building Workshop
Auditorium Parco della Musica
Rome, 1994-2002
Ph © Moreno Maggi
Polishing of the lead plate covering

K - Renzo Piano Building Workshop
Auditorium Parco della Musica
Rome, 1994-2002
Ph © Moreno Maggi
Aerial photograph

L - Renzo Piano Building Workshop
Auditorium Parco della Musica
Rome, 1994-2002
Ph © Moreno Maggi
The complex under construction, seen from the Parioli district

M - Zaha Hadid Architects
MAXXI – Museo della Arti del XXI secolo
1997-2010
Ph © *Moreno Maggi*
Image of the construction site, seen from the main crane

N - Odile Decq
Museo MACRO
2000-2010
Ph © *Moreno Maggi*
Excavation works in existing area

O - Massimiliano Fuksas
Rome Convention Centre/La Nuvola (Cloud)
1998-2016
Ph © *Moreno Maggi*
The metal body, i.e. the core of the project

P / Q - Massimiliano Fuksas
Rome Convention Centre/La Nuvola (Cloud)
1998-2016
Ph © *Moreno Maggi*
Carpentry work in progress

p. 374 - 387

A - Luigi Moretti
San Maurizio Building, Via Romeo Romei
Rome, 1962-65
Ph *Vincenzo Labellarte*
Detail of façade

B - Giorgio Calza Bini
Building, Viale Glorioso
Rome, 1953
Ph *Vincenzo Labellarte*

C - Lucio Passarelli
Multi-Purpose Building, Via Campania
Rome, 1965
Ph *Vincenzo Labellarte*
Detail of façade

D - Venturino Ventura
Building, Via Ciro Menotti
Rome, 1959
Ph *Vincenzo Labellarte*

E - Vincenzo Monaco and Amedeo Luccichenti
Building, Via San Crescenziano
Rome, 1952
Ph *Vincenzo Labellarte*

F - Luigi Moretti
Il Girasole (Sunflower) Building, Via Bruno Boozzi
Rome, 1950
Ph *Vincenzo Labellarte*

G - Ugo Luccichenti
Building, Largo Nicola Spinelli
Rome, 1954
Ph *Vincenzo Labellarte*

H - Vincenzo Monaco and Amedeo Luccichenti
Building, Via di Villa Grazioli
Rome, 1953-54
Ph *Vincenzo Labellarte*

I - Ugo Luccichenti
Building, Via Carlo Evangelisti
Rome, 1960
Ph *Vincenzo Labellarte*

J - Ugo Luccichenti
Residential Complex Belsito, Piazzale delle Medaglie d'Oro
Rome, 1950-53
Ph *Vincenzo Labellarte*
Detail of façade

K - Vittorio Ballio Morpurgo / Mario Fiorentino, Mario Ridolfi, Wolfgang Frankl
Villino Alatri, via Paisiello
Rome, 1923-28 / 1949-52
Ph *Vincenzo Labellarte*
1923-28 Original design by Morpurgo.
1949-52 Additional floors designed by Fiorentino, Ridolfi, Frankl

L - Ugo Luccichenti
La Nave (Ship) Building, Via Fratelli Ruspoli
Rome, 1949-50
Ph *Vincenzo Labellarte*

p. 388 - 395

A - Pier Luigi Nervi
Spherical Surface
Rome, 1953
MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura

B - Archa
Submerged Iris, Skeleton
Rome, 2019
© *Archa s.r.l.*
Documents from "Roma Visionaria" series

C - Archa
Submerged Iris
Rome 2019
© *Archa s.r.l.*
Documents from "Roma Visionaria" series

D - Pier Luigi Nervi
Cultural and Convention Center
Norfolk, Virginia, 1965-71
MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura

E - Archa
Rome in the Elsewhere
Rome, 2019
© *Archa s.r.l.*
Documents from "Roma Visionaria" series

F - Pier Luigi Nervi
CONI-COR Palazzo dello Sport, EUR
Rome, 1955-62
MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura

p. 396 - 407

A - Superstudio
A Continuing Monument. Grand Hotel Colosseo, 1st Version
1969
MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura
360 x 360 mm, Indian ink, heliographic copy on cardboard

B - Pasquale Iaconantonio
Roma Interrotta [Another Point of View]
2016
© *Pasquale Iaconantonio*
Digital collage with works by Piero Sartogo and Giovan Battista Piranesi, "Armonia Falansteriana - la Falange a Castel Sant'Angelo" (Phalansterian harmony - the phalanx at Castel Sant'Angelo)

C - Pasquale Iaconantonio
Roma Interrotta [Another Point of View]
2016
© *Pasquale Iaconantonio*
Digital collage with works by Costantino Dardi and Giovan Battista Piranesi, "Sette interventi attorno al Tridente - Piazza di Spagna e Trinità di Monti" (Seven designs around the Trident street complex - Piazza di Spagna and Trinità dei Monti)

D - Pasquale Iaconantonio
Roma Interrotta [Another Point of View]
2016
© *Pasquale Iaconantonio*
Digital collage with works by Antoine Grumbach and Giovan Battista Piranesi, "La Follia di Winckelmann - ingresso sotterraneo al Mausoleo di Lucillo Peto" (Winckelmann's folly - underground access to the Mausoleum of Lucilius Paetus)

E - Pasquale Iaconantonio
Roma Interrotta [Another Point of View]
2016
© *Pasquale Iaconantonio*
Digital collage with works by Leon Krier and Giovan Battista Piranesi, "I nuovi Centri di Rione - Piazza del Campidoglio" (The new rione centres - Piazza del Campidoglio)

F - Carmelo Baglivo
Amusement Park, Rome. St. Peter's
2016
© *Carmelo Baglivo*

G - Carmelo Baglivo
Amusement Park, Rome. Trajan's Column
2016
© *Carmelo Baglivo*

H - Enrico Casini
Gold Attack - Pantheon
2017
© *Enrico Casini*

I - Enrico Casini
Monument Valley
2015
© *Enrico Casini*

J - Valerio Recchioni
Centipede
2019

© *Valerio Recchioni*
New version of a work by Francesco Trombadori "Corridoio dei papi" (Popes' corridor, 1959) with the insertion of Fundação Iberê Camargo by Álvaro Siza Vieira, Porto Alegre, Brazil

K - Valerio Recchioni
Tsunami
2019
© *Valerio Recchioni*
New version of a work by Francesco Trombadori "Foro Romano" (Roman Forum, 1954) with the insertion of the unfinished *Vela* (Sail) by Santiago Calatrava in Rome

L - Massimo Gasperini
The New Mausoleum
2019
© *Massimo Gasperini*

M - Fabio Barilari
17th Olympic Games
2019
© *Fabio Barilari*
Part 2, study on shape dynamics

N - Fabio Barilari
17th Olympic Games
2019
© *Fabio Barilari*
Part 3, study on shape dynamics

O - Fabio Barilari
17th Olympic Games - One Step Beyond
2019
© *Fabio Barilari*
Overall view, study on shape dynamics

P - Nest Vandenken
Project of the "Camerlengo Cardinal" for the New Institute for the Works of Religion (IOR) Headquarters as partial recovery of the attic of Nicholas V Tower in DENSITY|INSANITY
2018
© *Nest Vandenken*
Three-dimensional modelling and digital image manipulation

p. 408 - 417

A - Carlo Prati
La Fenice
2014
Digital collage

B - Carlo Prati
Morphemes. Archetypal Roman Wall
2017
Model and digital collage

C - Carlo Prati
Morphemes. Electoral Roman Wall
2017
Model and digital collage

D - Carlo Prati
Roman Bunker Archaeology. Architecture and War
2017
Digital collage

E - Carlo Prati
The Map of the Seven Ruins
2014
Digital collage

F - Carlo Prati
Swimming Stadium. The First Ruin
2014
Digital collage

G - Carlo Prati
The Big Beauty
2014
Digital collage

H - Carlo Prati
Ridolfi Towers (Radio Ethiopia)
2018
Digital collage

I - Carlo Prati
Morphemes. Meander at the Ex Snia Lake
2017
Model and digital collage

p. 422 - 435
Images obtained from TCWWD - The city which will never die: 1st Year Master. School of Architecture - University of Portsmouth
Office managed by Antonino Di Raimo and Gregory Martinez De-Riquelme
Unit Coordinator: Dan Blott

All the images result from the work of students, together with their tutors Antonino Di Raimo, Gregory Martinez De-Riquelme, and Alessandro Melis, who gave a concise representation of their works.

A - Gurden, Callum Raymond
The return of Neo-Paganism in the Eternal city. The next transformation of the Jesus Church
2018-19

B - Forder, James
Tiber River Museum
2018-19

C / D / E - Peh, Ker Neng
Fractal City: New Parliament in the Mandrione Area following the next city fragmentation and division
2018-19

F / G / H - Ab Gafa, Ahmad Khairul Zaim
Vaccination: Second city in Rome following an upcoming Pandemia Scenario
2018-19

I - Hopkins, Darren Lee
Call for Europe: The next transformation of Termini Station within the European Hyper Loop
2018-19

J - Moreland, Mark Russell
New Centre for Italian neo-populist propaganda on Via Dei Fori Imperiali
2018-19

K - Lee, Chaer Shean
Pilot Ecologica project in the Mandrione Area, as a political agreement between the formal and informal city
2018-19

AR MAGAZINE • 121

Rassegna

CARL HANSEN & SON

CH24 Wishbone Chair



Carl Hansen & Son, fondata nel 1908 in Danimarca, produce con successo mobili di alta qualità impegnandosi a preservare la sua secolare tradizione ebanista affiancandola alle moderne tecnologie produttive.

Fedele a criteri di sostenibilità Carl Hansen&Son e' impegnata da anni nella produzione di collezioni prodotti per le aree residenziali e contract oltre che ospitality.

Le collezioni annoverano classici dell'arredo, come la iconica CH24 Wishbone Chair, la CH25 e la Shell Chair di Hans J. Wegner oltre che una serie di prodotti disegnati da Arne Jacobsen, Paul Kjaerholm, Borge Mogensen.

Un ulteriore area prodotti e' quella dedicata al design contemporaneo frutto di collaborazioni con designer di fama internazionale come la serie Embrace firmata dal trio EOOS.

carlhansen.com

Headquarters

Tel +45 66 12 14 04

ALLART

Studio Partner Finstral



SEMPRE UNA CONSULENZA PERFETTA

Le piacerebbe vedere i nostri prodotti, poterli toccare e provarli dal vivo? Scopri tutto ciò che sanno fare le nostre finestre, porte d'ingresso e verande. E componga il serramento perfetto per Lei scegliendo tra infinite varianti.

Su una superficie di oltre 1.000 m² trova un'ampia scelta di prodotti e risposte a tutte le Sue domande: da quale intensità di rumore è in grado di proteggerci una finestra fonoisolante? Come fare per mantenere una buona qualità dell'aria negli ambienti interni? Montaggio dei serramenti in posa certificata IFT di Rosenheim?

Ai desk di progettazione potrà scoprire e provare tutti i complementi e gli accessori: dai materiali e colori del telaio ai diversi vetri, fino alla ferramenta di sicurezza e molto altro.

allartcenter.it

Via Tiburtina 255 (Piazza Bologna)
00162 Roma
Tel. +39 06 491404

SPRECH

Outdoor concept



Sprech è un'azienda italiana con competenze specializzate nella produzione e distribuzione di gazebo, pergole, pergole bioclimatiche in acciaio o alluminio, singole o modulari, realizzabili su misura per coprire spazi anche molto ampi.

Grazie a un ciclo di produzione integrata, il team Sprech è in grado di seguire il cliente dalla fase di progettazione a quella di posa in opera. Materie prime di altissimo livello, tecnologie all'avanguardia, macchinari di ultima generazione sono alla base di prodotti certificati e con un elevato standard qualitativo.

I prodotti Sprech hanno, inoltre, il vantaggio di poter essere trasferiti rapidamente da un luogo all'altro con estrema facilità, grazie alla semplicità di installazione.

La flessibilità nella produzione delle diverse componenti permette di adattare ogni pezzo alle specifiche esigenze del cliente finale.

Prodotti "tailor made", che si adattano a qualunque tipo di progetto architettonico, offrendo soluzioni estremamente funzionali che non rinunciano all'estetica.

sprech.com

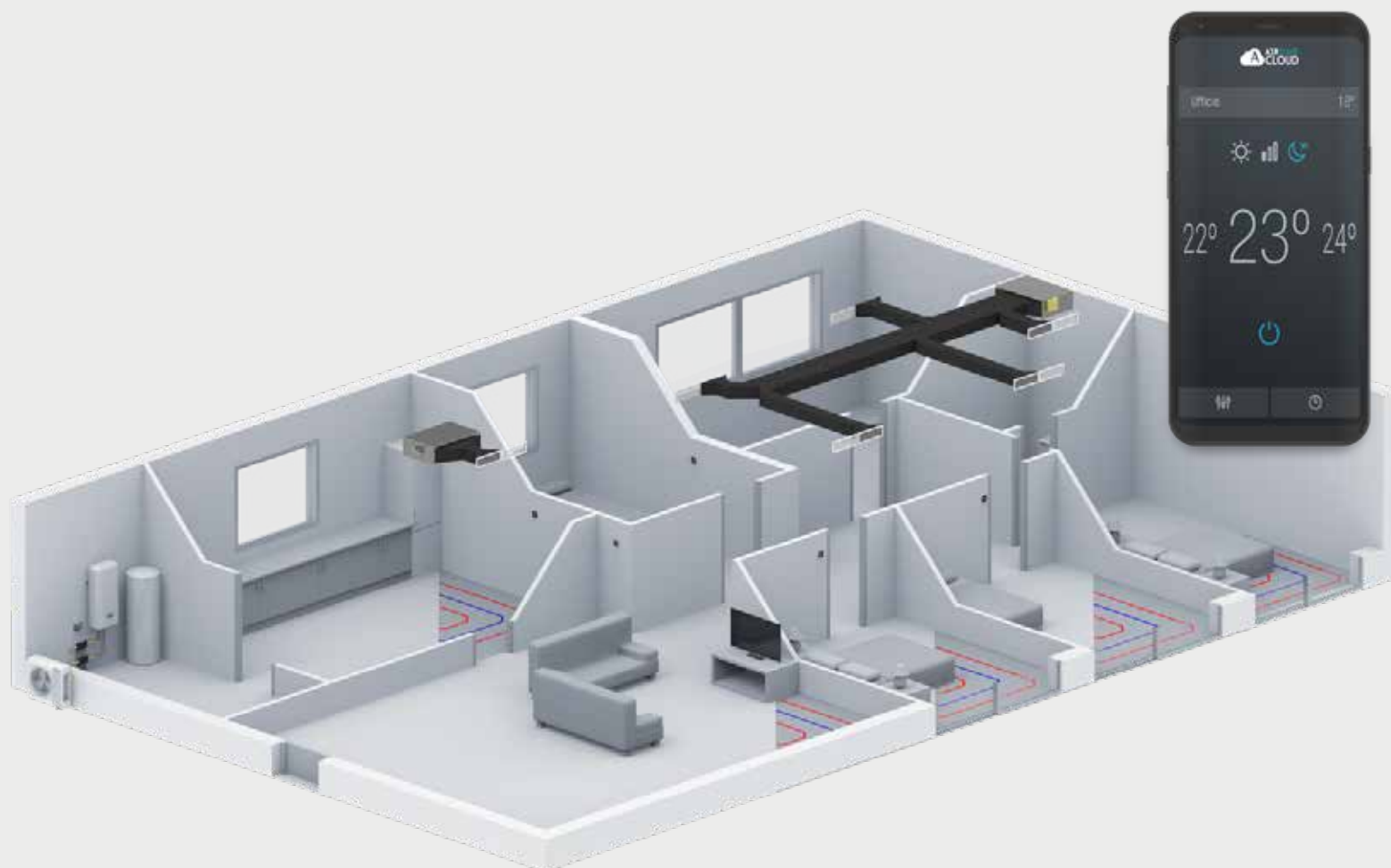
Km 1,5, Str. Prov. Martano-Soletto - Martano, LE 73025

Tel. +39 0836 571416

info@sprech.com

CLIMASTORE

Acuazone



Acuazone è il sistema Airzone specificatamente sviluppato per portare nelle mani dell'utente il controllo totale delle installazioni idroniche. L'obiettivo perseguito nello sviluppo del prodotto è quello di semplificare e rendere più pratico il controllo di installazioni idroniche e di permetterne la totale gestione tramite un unico termostato in ambiente che consente la gestione sia dell'impianto di climatizzazione che quello di riscaldamento.

Grazie ad Acuazone sarà possibile controllare la pompa di calore e/o la caldaia ed inoltre tutti gli impianti in campo (fancoil, ventilconvettori e impianti radianti sia in riscaldamento che in raffrescamento) con inoltre la totale interfaccia con i sistemi domotici e di building automation.

climastore.eu

Daikin Aerotech Clima Store s.r.l.
Via Edoardo Jenner, 32a-b-c - 00151 Roma (RM)
Tel. 06 89228151
jenner@climastore.eu

Daikin Aerotech Clima Store s.r.l.
Via Nomentana, 653-655 - 00141 Roma (RM)
Tel. 06 86800145
nomentana@climastore.eu

HÖRMANN

Security Line



Proposti da Hörmann, i nuovi dissuasori Security Line sono soluzioni ideali per il controllo veicolare degli accessi in aree pubbliche e private, quali zone pedonali, parcheggi e aree aziendali, nonché per la regolamentazione del traffico logistico. Disponibili in quattro esecuzioni – automatici, semiautomatici, amovibili o fissi – questi dissuasori presentano una robustezza superiore che consente loro di resistere ad energie d'urto estremamente elevate.

Tutte caratterizzate da un'estetica uniforme, le diverse esecuzioni possono essere utilizzate una accanto all'altra, all'interno di un unico spazio, senza perdere in gradevolezza e coerenza estetica.

hormann.it



▲ ▲ ▲
stu
arr
▼ ▼ ▼

THE *SPIRIT* OF PROJECT
SISTEMA INTERPARETE SPAZIO, PANNELLI SCORREVOLI SAIL DESIGN G.BAVUSO

Rimadesio

RIMADESIO.IT



RIMADESIO SHOWROOM ROMA
VIA GREGORIO VII, 146/162, ROMA
TEL +39 06 39674449
RIMADESIO@STUARR.IT

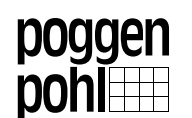




There's space here for everything and anything. **+MODO**



Via Gregorio VII, 307
00165 Roma
Phone +39 06 39387645
Mail info@stuar.com
www.stuar.com



IL CALORE DEL MARMO



www.giovannozzi.com

 [/giovannozzimarmi](https://www.instagram.com/giovannozzimarmi)

SEDE LEGALE
Via Tiburtina, 104 00012,
Guidonia Montecelio (Roma, Italy)
C.F. e P.IVA: 09370831001
info@giovannozzi.com

STABILIMENTO
Via Primo Brega, 9 00011
Tivoli Terme (Roma, Italy)
T: +39 0774 37.05.75
F: +39 0774 37.05.75

GIOVANNOZZI 